

L'OEIL
200 FRANCS · HUIT PAGES EN COULEURS
REVUE D'ART
SUISSE FRANCS 2.50 · BELGIQUE 34 FRANCS · NUMERO 26 · FEVRIER 1957



REVUE D'ART MENSUELLE • NUMÉRO 26 • FÉVRIER 1957

Rédaction : 67, rue des Saints-Pères, Paris VIe. Tél. Babylone 11-39 et 28-95.

Direction : Georges et Rosamond Bernier.

Secrétaire générale de la rédaction : Monique Schneider-Maunoury.

Directeur technique : Robert Delpire.

Publicité : 67, rue des Saints-Pères, Paris VIe.

L'Œil est publié par les soins de la Sedo S. A., Lausanne, Avenue de la Gare 33.

SOMMAIRE

Nos chroniques

Photographies

Les photographies en noir illustrant ce numéro sont de Atget, Inge Morath, Archives du Musée des Arts Décoratifs, Services photographiques de la Bibliothèque Nationale, Lucien Lorelle, Papillon, Karquel, de Longchamp, Interiors, Clari-Domus, Fay, Mella : De l'échoppe au «shopping center»; *Inge Morath :* Le Baroque manuélin ; *Giraudon, Bulloz, Archives photographiques :* Trésors sans catalogue; *Inge Morath, David Farrell, Hugo van Wadenoyen :* Lynn Chadwick.

Les photographies en couleurs sont de Inge Morath : pages 19 et 20 ; Giraudon : pages 27, 28-29, 30, 37 et 38.

Notre couverture : *Détail d'une gravure représentant les grands magasins du Louvre en 1877.*

Notre prochain numéro

Tombes royales • Les Anticomanes • Fernandez • Au café Guerbois • Un nouveau musée.

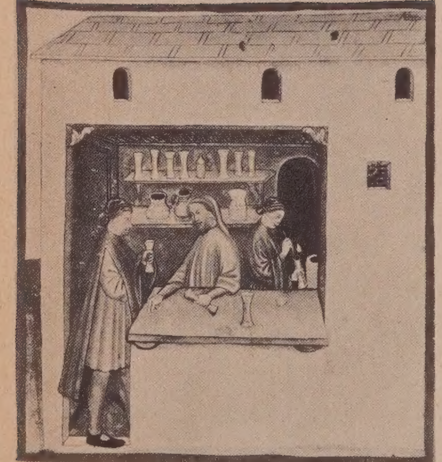
ABONNEMENTS

12 numéros

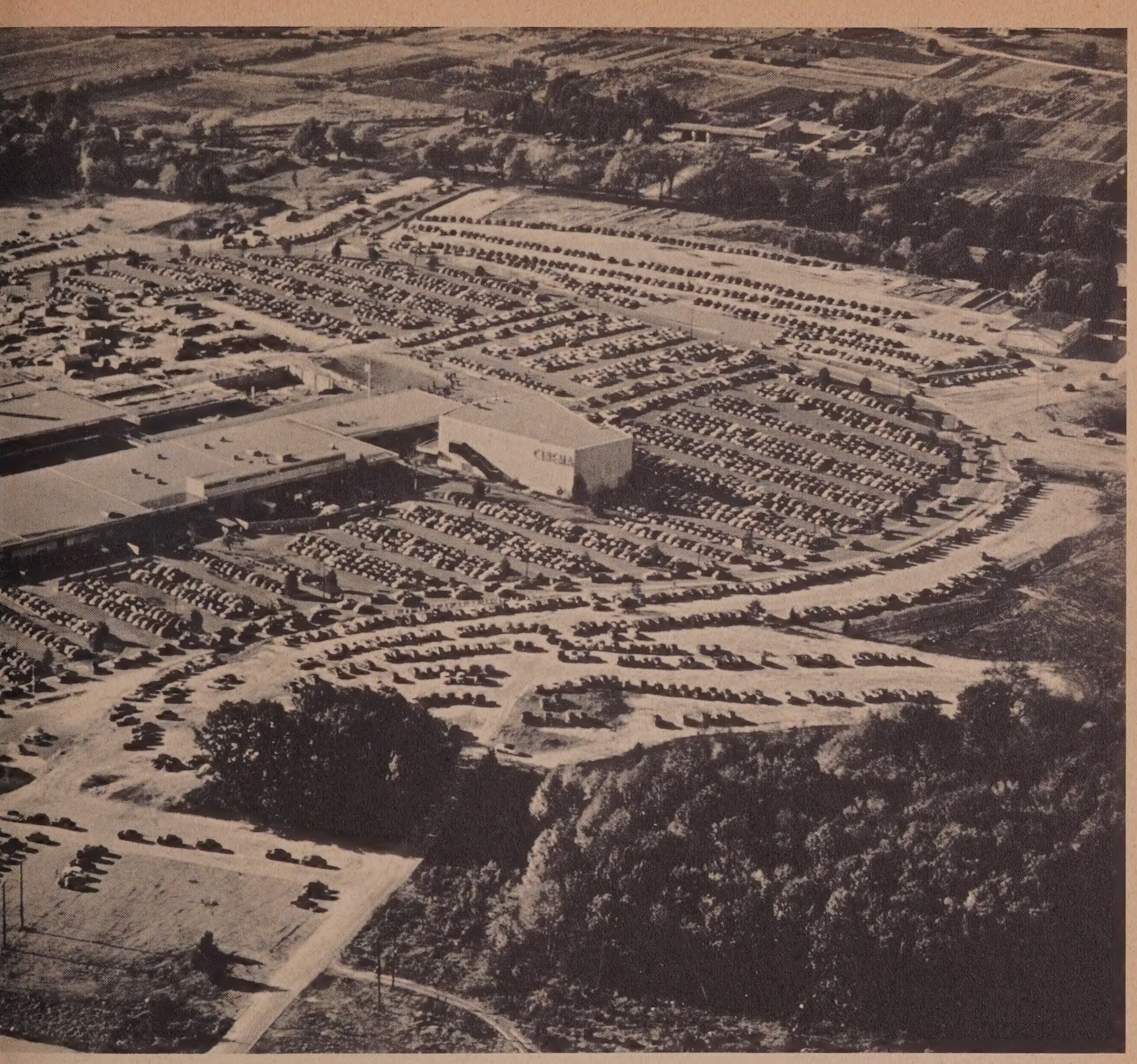
France et Union française : *2 200 fr. ; chez G. Bernier, éditeur, 67, rue des Saints-Pères, Paris VIe (R.C. Seine 54A 14375) CCP Paris 11 96 432*
Suisse : *fr. s. 27.- ; G. de May, 6, chemin des Sorbiers, Lausanne, CCP II 16 767*
Belgique : *fr. b. 375.- ; Mme L. Possemiers, 87, Av. Louis Lepoutre, Bruxelles-Ixelles, CCP 267-88 (Bruxelles)*
Italie : *Lires 4 900.- ; Mme E. Pagliano, 28, Corso Tassoni, Turin, CCP 2/12857*
Angleterre : *£3.0.0. ; A. Zwemmer Ltd., 76-80, Charing Cross Road, London W. C. 2*
U.S.A. : *$ 8.- ; L'Œil, 33, Av. de la Gare, Lausanne (Suisse)*
Autres pays : *francs suisses 31.- ; Sedo, 33, Av. de la Gare, Lausanne. CCP II 8837 (Lausanne) mandat postal international*
Toute demande de changement d'adresse doit parvenir 15 jours avant la sortie du numéro, accompagnée de la somme de 60 francs.
Imprimé en Suisse • Imprimeries Réunies S. A., Lausanne (Suisse), Dépt Offset

C'est pour mieux accrocher le passant et retenir le client que la boutique s'est transformée au cours des siècles

De l'échoppe



Une échoppe au début du XV[e] siècle, d'après le *Theatrum sanitatis*, (Bibliothèque Nationale, Paris). Au Moyen Age, le client ne pénètre pas dans l'intérieur de la boutique.



Le « Shoppers World » de Framingham, à 32 km de Boston, est un des exemples les plus caractéristiques de ces « complexes » de vente qu'on appelle aux Etats-Unis « shopping centers » (voir page 17). Ouvert il y a six ans, ce centre d'achats dû aux architectes Ketchum, Gina et Sharp occupe une surface d'un peu plus de 4 hectares.

au “shopping center”

PAR GUILLAUME JANNEAU

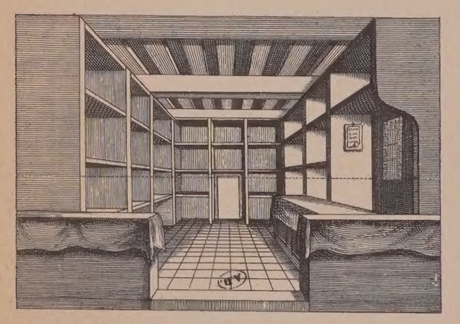
Icy par vn divers ouvrage
Le Maistre et la Maistresse aussi,
Tournent leur principal soucy
Au commun bien de leur mesnage

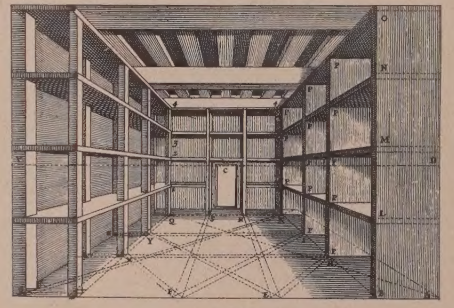
L'vn de l'autre point ne s'esloigne,
Ils veillent tous deux sur leurs gens,
Affin qu'ils soient plus diligens
A faire viste leurs besoigne

Eux cependant font des merueilles,
Demendant le vin des garçons,
Et s'entretiennent de chansons,
Parmi les pots et les bouteilles

Abraham Bosse : La Boutique du Savetier. *(Bibliothèque Nationale, Paris). On observera qu'au début du XVIIe siècle, le client n'entre pas encore dans la boutique qui s'est très peu modifiée depuis le Moyen Age.*

Elles sont évidemment en majorité, les boutiques banales et sans caractère où s'accomplissent les modiques et quotidiennes transactions ménagères. Mais il en est, il en fut, il en sera toujours d'autres qui constituent ces pièges séducteurs, ces lieux avenants où formes, dispositions, couleurs sont subtilement combinées pour capter l'inoffensif passant. Ce sont elles qui nous intéressent non seulement pour les aménagements ingénieux qui multiplient les tentations, mais pour l'expression qu'elles fournissent de toute une évolution des mœurs. La véritable histoire de la boutique entraînerait, pour être complète, celle de ses motivations : discipline de la voie publique, conditions du commerce, variations des modes et des usages, progrès de l'éclairement, régime du travail et dans une large mesure cette psychologie de la foule et cette technique de l'imposture qu'on appelle la propagande. C'est tout cela, la boutique, et ce fut tout cela dès qu'il y eut des hommes, et qui commercèrent.



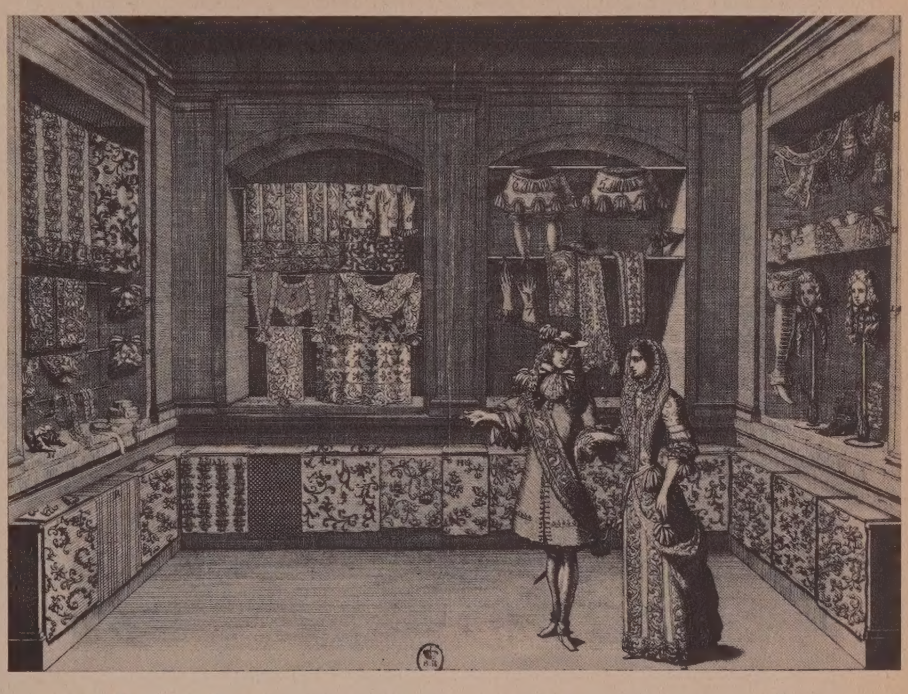


Etudes perspectives de l'agencement d'une boutique au XVIIe siècle.

Nous connaissons mal son fonctionnement dans les premières civilisations, où la production des choses utiles était

essentiellement domestique. Mais nous savons assez bien ce qu'il en était à Rome, tout au moins dès l'ère impériale. Les peintures murales retrouvées en ont fixé l'image qu'ont expliquée les textes. Faut-il rappeler la saisissante épigramme de Martial remerciant César le Germanique d'avoir épuré l'*Urbs* de ses encombrements? « L'audacieux boutiquier s'était emparé de Rome et son échoppe obstruait l'entrée de toutes les maisons. Tu as fait élargir les voies trop étroites et ce qui, naguère, était sentier est rue aujourd'hui. Il n'y a plus de piliers ceints de bouteilles enchaînées ni de noires gargotes qui dévalent dans la voie publique. Rome est Rome, qui n'était plus qu'une immense boutique. »

A la vérité, tout se passait dehors. C'est en pleine rue que le barbier rasait, le barbacole enseignait les polissons, le rôtisseur cuisait ses volailles. A la nuit tombante, chacun rentrait au logis, ce déferlement s'apaisait. A la rue romaine ressemblera celle de notre Moyen Age : mêmes pratiques, même agitation. En Italie comme en France, en Allemagne, en Flandre, la rue est une venelle, bordée de maisons en pans de bois aux « ligneaux » en encorbellement dont les plus élevés arrivent à se rejoindre. Au rez-de-chaussée s'ouvrent les boutiques uniformément formées d'une baie dont l'arc est soulagé, à sa clé, par un poteau séparant l'échoppe à soubassement plein de la porte qui donnait accès dans la maison (voir page 4).



Mercerie-lingerie. *D'après* le Mercure galant *de janvier 1687.*

L'usage était en effet que le chaland restât dehors, devant l'étal installé sur le demi-volet de clôture, le « battant », abaissé vers l'extérieur et formant tablette. Le demi-volet supérieur, lui, se relevait, pour tendre par-dessus l'étalage un auvent provisoire. Rares sont les appentis fixes, accrochés aux potences, ou scellés dans le parement, ou suspendus à des corbeaux saillants. Du moins, la circulation, déjà si difficile, n'était-elle pas gênée par des obstacles posés à terre. Nombre de miniatures montrent ce dispositif si propre à conférer à la rue médiévale sa physionomie caractéristique. Il en subsiste même des témoins en nos vieilles villes ainsi qu'en Allemagne et en Italie : on voit encore à Cordes, à Cluny, à Saint-Yrieix, à Périgueux, Albi, Saint-Antonin, Thiers, Riom, Besse-en-Chandesse, des boutiques dont l'ancienneté s'échelonne entre le XIIe et le XVIe siècles et qui ressortissent au type initial ; seul en a changé le style décoratif. En arrière-boutique se situait l'*ouvroir* où travaillaient les compagnons et l'apprenti — l'unique apprenti : les vieux règlements corporatifs jugeaient qu'un atelier n'en pouvait instruire à la fois qu'un seul. D'ailleurs les maîtrises craignaient qu'à multiplier la main-d'œuvre on ne



La Galerie du Palais, *à Paris, par Abraham Bosse (Bibliothèque Nationale). Milieu du XVIIe siècle. La galerie couverte à la double haie de boutiques paraît être une invention du XVIIe siècle.*

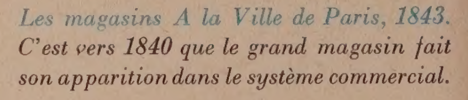


Boutique, fin du XVIIIe siècle. Des grilles en assurent la clôture extérieure. Les grandes vitres étaient encore chères et trop fragiles pour constituer une fermeture.

suscitât une concurrence plus ou moins clandestine, outre un prolétariat sans espoir et prompt à la sédition.

La police de la production constituait le souci majeur des anciennes jurandes. C'était dans la double intention d'une solidarité défensive et d'un contrôle mutuel que les maîtres patentés se groupaient en des rues qui prenaient figure de citadelle. Leurs boutiques se côtoyaient et leurs rangs se regardaient, comme on le voit encore à Limoges en cette rue des Bouchers qui paraît bien être le dernier témoin de cette organisation médiévale : il n'en subsiste ailleurs que le souvenir, évoqué par le nom des rues : de la Tixeranderie, de la Mortellerie, des Taillandiers, de la Ferronnerie, de la Verrerie, des Tanneurs. Cette promiscuité n'allait pas sans inconvénients : notamment ceux que fait comprendre l'interdiction faite aux marchands de héler un chaland avant qu'il eût quitté l'étalage d'un concurrent. En voici, tiré du *Livre des Métiers* du prévôt des marchands Etienne Boileau, rédigé vers 1268, un témoignage particulièrement formel : « Nus ne puet (ne peut) ne ne doibt huchier (appeler) ne acéner (assigner) nul achateur qui soit par devant autrui estal ne devant autrui meison. Et si il le feit il est à V s (5 sols) damende à poier (payer) au Roy et V s à poier à la confrarie. »





Les magasins A la Ville de Paris, 1843. C'est vers 1840 que le grand magasin fait son apparition dans le système commercial.





Deux modèles de boutiques parisiennes, d'après Paris en Miniature, *de J.B. Arnout, 1832. (Bibliothèque Nationale.)*

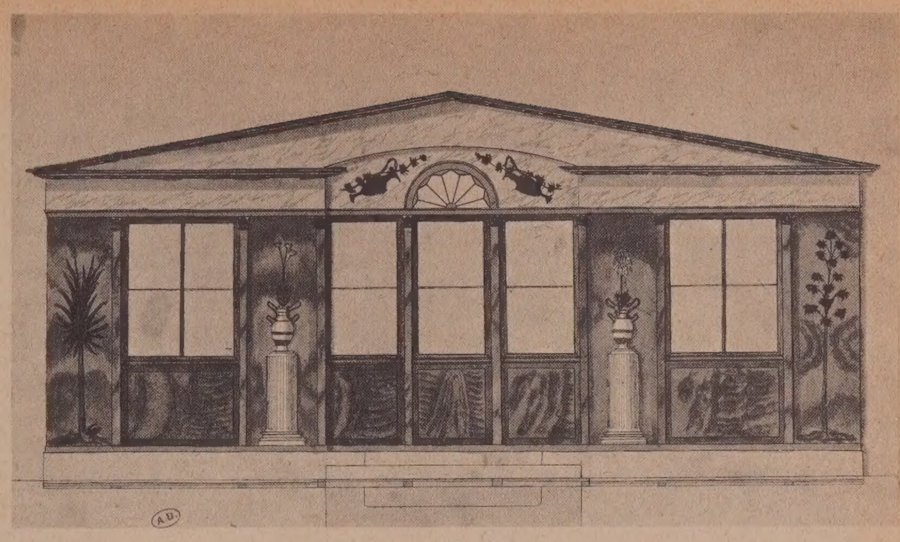
Les rivalités commerciales étaient donc vives en ces sortes de foires où, selon les vieux textes, on avait peine à fendre la foule, assourdie d'appels et de ces cris dont les modulations ont traversé les âges. C'est un tableau pittoresque et fort haut en couleur qu'en ont laissé les documents ; l'analyste y découvre quelque chose de plus : un trait physionomique de l'évolution. Du Moyen Age au XVIIe siècle le courant commercial coule à sens unique : il remonte de la rue vers la boutique. Il n'y a pas interpénétration ni refluence entre la clientèle et la boutique. Il ne semble pas qu'avant la fin du XVIe siècle ce système ait aucunement changé.

Pourquoi, comment la révolution s'opéra-t-elle, qui introduisit le chaland dans le lieu jusque-là demeuré fermé ? Les chroniques sont muettes sur ce phénomène qu'il ne paraît pas qu'on ait observé. De toute évidence, il est lié à l'institution d'une police urbaine efficace.

Naissance de la boutique

L'échoppe, à la fin du XVIe siècle, devient boutique ; c'est à l'intérieur qu'on expose toute la marchandise, l'étalage ne servant plus que d'appât. Sous Louis XIII, le renversement sera consommé ; les boutiques auront pris la figure qu'on leur connaît et qui subsiste, de vaisseaux éclairés par

d'amples vitres, couronnées d'un bandeau et cantonnées de trumeaux portant décoration. C'est là le nouveau siège de l'activité commerciale : un document précieux nous le fait voir : du sagace analyste de la vie contemporaine, Abraham Bosse, une fameuse estampe, *La Galerie du Palais* d'environ 1640, présente les boutiques voisines du mercier, de la lingère et du libraire, justement les mêmes héros de la comédie qu'en 1634 Corneille sous le même titre faisait jouer et qui s'imprimera six ans plus tard. (Voir page 7.)



Pharmacie parisienne, début du XIXe siècle. D'après la Collection des Maisons de commerce les mieux décorées, *vers 1810. L'architecture commence à combiner les éléments structuraux et les vitrages. Les motifs décorant la façade sont inspirés de l'antique.*



La Galerie du Palais fut certainement un des hauts lieux du commerce parisien. Ecoutons Berthod, le satirique, en noter la polytonie : c'est un film sonorisé que déroule son *Paris en vers burlesques* publié chez Loyson en 1652; on y relève même la saveur des accents provinciaux :

Ça Monseu, qu'achetez-vous
Dit une belle librairesse...
— Approchez-vous icy, Madame
Là, voyez donc, venez, venez,
Voici ce qu'il vous faut, tenez !
Dit un autre marchand qui crie
Du milieu de la Galerie :
J'ay de beaux masques, de beaux glands
De beaux mouchoirs, de beaux galands [1]
Venez ici, Mademoiselle
J'ay de bellissime dentelle
De la neige [2] *des plus nouvelles*
J'ay des cravates des plus belles...

Mais écoutons cette marchande
Monseu, j'ay de belle Hollande [3]
Des manchettes, de beaux rabats...

Réalisme dans la notation qui répond à celui des peintres contemporains issus du Caravage et préoccupés de vérisme, les Le Nain, Sébastien Bourdon, Michelin, Baugin, Delatour. Mais Berthod savait son Corneille et le joli tableau de mœurs de la *Galerie du Palais* :

Voilà du point d'esprit, de Gênes, et d'Espagne

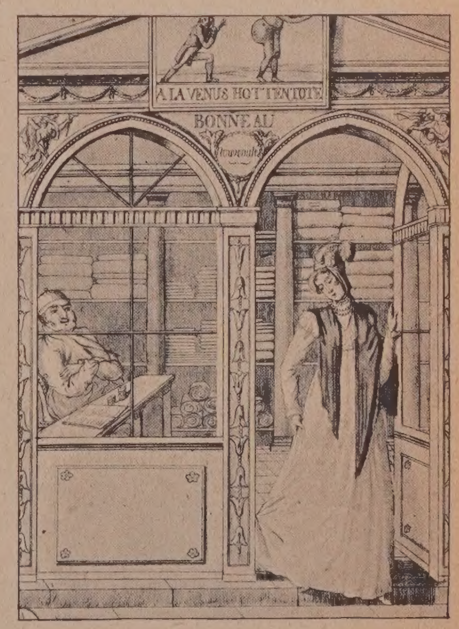
y propose la lingère : mais la cliente en juge l'élégance un peu démodée ; elle proteste ; et de quel ton !

Voyez bien : s'il en est deux pareils dans Paris.

Mais on hésite. On suspecte la qualité de la dentelle. On consulte une amie, qui se prononce :

En moins de trois savons on ne le connoît plus...





De la boutique... au magasin, à l'époque du Directoire, d'après les Annales du Ridicule.

Et voici qu'une dispute éclate entre la lingère et le mercier : conflit pour nous

[1] On appelait galand, les nœuds de rubans.
[2] Sorte de dentelle.
[3] Il s'agit de la toile de Hollande.

plein d'intérêt, puisqu'il porte sur le dispositif technique de l'étalage. Les deux voisins, en effet, « *s'entrepoussent* une boîte qui est entre leurs boutiques »,



Magasin d'un miroitier, boulevard Richard Lenoir, en 1874. Les vitrines participent à la présentation du produit.

précise l'indicatif de mise en scène. La lingère menace de tout jeter à bas ; le mercier invoque son bon droit : tout son éventaire n'est-il pas sur *son tapis*? Ouais ! riposte la lingère. Mais « votre tapis est tout sur mon *battant* ». Le battant jouait donc encore son rôle dans l'aménagement de la boutique. Quelle solution les deux adversaires donneront-ils à leur débat? Un entredeux mis à votre boutique? propose le mercier : un bat-flanc vertical pour séparer les deux étals.

Evidemment, la boutique offre au Parisien un spectacle si coutumier qu'il n'en remarque pas les modifications. Le Grand Siècle s'écoule avec majesté sans daigner considérer ce théâtre subalterne où s'agite le commun. La rue, les boutiques, le commerce et l'industrie occuperont bien un Colbert, mais le grand ministre n'était-il pas fils de drapiers? Les mémorialistes eux-mêmes passent, distraits, devant les boutiques et, fait singulier, le XVIIIe siècle, pourtant si curieux, ne nous renseigne pas plus que son devancier sur ces aspects pratiques de la vie urbaine. Sébastien Mercier, qu'on penserait qui en eût laissé pour le moins quelques instantanés en son *Tableau de Paris*, néglige le phénomène social. Remarque-t-il une boutique, celle du perruquier? c'est pour en dénoncer la malpropreté. « Les carreaux des fenêtres enduits de poudre et de pommade interceptent le jour ; l'eau de savon a rongé et déchaussé le pavé, le plancher et les solives sont imprégnés d'une poudre épaisse. » Mieux vaut s'arrêter là. Hormis les cocasses descriptions des friperies des halles et des échoppes de brocanteurs nouvellement ouvertes sur les quais dont Mercier fait un tableau pour le moins inquiétant, le *Tableau de Paris* omet ce signal essentiel de l'évolution des mœurs qu'est la boutique. Ce n'est pas avant l'Empire qu'on reconnaîtra sa signification : la boutique, environ 1800, va conquérir, assez brusquement, une promotion esthétique jusqu'alors méconnue. Elle se fait coquette, attrayante, intéressante.



De cette transformation nous restent, par bonheur, non seulement maint témoin matériel mais des dépositions graphiques aussi précises que diverses sous les espèces d'une *Collection des Maisons de commerce de Paris les mieux décorées*, suite de planches en couleurs publiées



La boutique des parfums Houbigant, subsiste, encore intacte pour son aménagement intérieur, à Paris, faubourg Saint-Honoré. Elle date du Second Empire.



Les Grands Magasins du Louvre en 1877. Barrières et clôtures ont disparu. La circulation est libre à l'intérieur des rayons.

vers 1810. Pharmacies et magasins de mode, parfumeries et traiteurs, bonneteries et lutheries, tous les métiers, grands et petits, de la ville y figurent, participant au renouvellement du décor de la rue. Le type de la boutique est d'ailleurs uniforme : une ample vitrine encadrée d'un linteau, d'un soubassement et de deux panneaux latéraux porteurs d'un décor. C'en est l'arabesque ornementale, associée fort habilement à l'énoncé de l'enseigne, qui forme le décor. Le goût de l'époque est didactique, archéologique, abstrait : les palmettes et les fleurons, les acanthes et les cippes scandent les rinceaux ordinairement terminés par une sphinge, une sirène, un buste héroïque. Les coloris à la mode offrent des oppositions franches : un lilas sur un chamois, un paille sur un bleu granité (voir page 9).

L'apparition des grandes vitres

Le fait nouveau, c'est l'apparition des grandes vitres. L'industrie avait, au début du XVIIIe siècle, mis au point les procédés de coulage qui, substitués à la technique traditionnelle du soufflage, allaient permettre la production de panneaux aux dimensions sans commune mesure avec ceux du passé. Ici se pose un petit problème. En sa *Description de Paris*, publiée en 1711, le sérieux Germain Brice attribue à la « manufacture des glaces de miroirs » établie par Colbert en 1665 au Faubourg Saint-Antoine la production de pièces de 120 pouces, « ce qui doit être considéré, convient-il, comme une chose extraordinaire ». En effet, 120 pouces, dans la longueur, feraient 3 m 24, dimension à quoi l'industrie du temps ne pouvait atteindre : c'étaient donc 120 pouces *carrés*. Or, en 1746 encore, la glace

Façade d'un magasin parisien peinte par Charles Toché en 1891. Cette résurrection du formulaire baroque du XVIe siècle apparaît comme un exemple d'inadéquation.

haute de 25 pouces et large de 35 inscrite à l'inventaire de Mlle Desmares sera signalée comme exceptionnelle; pourtant 25 et 35 pouces font 68 et 98 de nos centimètres. Le miroir figurant dans le mobilier d'une dame Hénault mis en vente en 1759, miroir qui mesurait 65 pouces de haut sur 50 de large, soit, pour nous, 1,76 × 1,35, sera présenté comme une curiosité. Le plus ample panneau de verre dont on trouve mention au XVIIIe siècle est celui que le public allait admirer chez le tapissier Delisle en 1767 : de format extraordinaire, il mesurait 78 pouces de haut, soit 2,10, pour 47 de large qui font 1,27. Rappelons à titre comparatif que le plus grand miroir où le Roi Soleil put jamais contempler son auguste image n'a pas dépassé 53 pouces sur 34, qui font pour nous 1,43 sur 92 centimètres. D'ailleurs, décrivant dans ses *Antiquités de France* la manufacture de Saint-Gobain, Piganiol de la Force déclarait impossible qu'un ouvrier exécutât des glaces d'une largeur supérieure à 60 pouces, ou 162 centimètres. Le vénérable chroniqueur ne pouvait prévoir les progrès qui, pour l'exposition de 1867, conduiront l'illustre atelier à façonner des glaces de 21 mètres carrés. Seule aujourd'hui l'inutilité de formats plus amples en exclut la fabrication.

Mais dès le début du siècle le commerce avait su tirer parti de ce matériau nouveau. Désormais le regard du passant plongera jusqu'au fond de la boutique où sera, pour l'attirer, exposée toute la marchandise. Le dépôt devient magasin, puis s'aménage en salon. D'ailleurs il conserve les vieux intitulés, témoins d'une ancienneté d'établissement qui rassure. Etienne de Jouy, *l'Hermite de la Chaussée d'Antin*, qui publia ses chroniques entre 1810 et 1814, dénigre cette référence au passé commercial : il s'avoue incapable de saisir aucun rapport entre l'enseigne d'une boutique et l'activité qui s'y exerce, entre « le *Masque de Fer* et la bonneterie, *Jocrisse* et le joaillier, la *Vestale* et la lingère, le *Petit Candide* et le bureau de la loterie, la *Bonne Foi* et le tailleur ». On n'en proposera pas plus que lui l'explication, ni celle des panonceaux à l'invocation du *Grand Colbert* ou du *Grand Condé*, de *l'Enfant Jésus* ou de l'*Homme armé*, du *Bon Coing* ou du *Puits sans vin*. Pourtant un titre singulier, frappant, pittoresque, n'est-il pas pour capter l'attention du passant?



Boutique « art nouveau », rue Saint-Augustin à Paris. Vers 1900. *Les formules combinées du « modern style », et de « l'art nouveau Bing » sont appliquées ici.*

N'est-ce point là l'équivalent du cri des ambulants? une espèce de cri muet? Et les boutiques de notre temps n'obéissent-elles pas au même impératif, qui cherchent à se singulariser dans l'alignée banale de la rue? La préoccupation majeure est d'attirer le regard du passant par un aménagement amusant, qui manifeste aussi l'objet de l'activité (voir page 8).

Une boutique de joaillier se présentera comme un hall de réception ; telle autre comme un boudoir, clos d'un parement ou dont l'étroite baie rectangulaire laisse voir un joyau solitaire brillant de tous ses feux. Telle poissonnerie carrelée de céramique à décor maritime évoque ces tableaux flamands où toute une faune monstrueuse encore humide coule des paniers renversés. Tel magasin de parfums s'enferme dans ses façades comme dans un écrin. Il y a, de toute évidence, rapport d'analogie, voire de suggestion, entre l'aspect de la boutique et la nature du commerce qui s'y exerce. Il est clair qu'un bijou de prix attend dans son magasin sobre une clientèle élégante que rebuterait le luxe grossier d'un aménagement tapageur. Faut-il en déduire que toute boutique dédiée à l'élite affectera par définition la sévérité? Toujours de la sévérité pourrait tirer à monotonie. En fait, toute architecture est affaire de site. Il s'agit seulement de définir son programme.

Une boutique est un peu comme une affiche. Elle doit produire un choc, mais aussi créer un sortilège. Elle a pour mission première d'accrocher le

Cette crèmerie a conservé les traditionnels panneaux décoratifs qui ornaient les boutiques parisiennes au début du siècle.





Boucherie parisienne, rue Descartes, début du XIXe s. Les grilles qui subsistent appartiennent à l'ancien système de clôture.

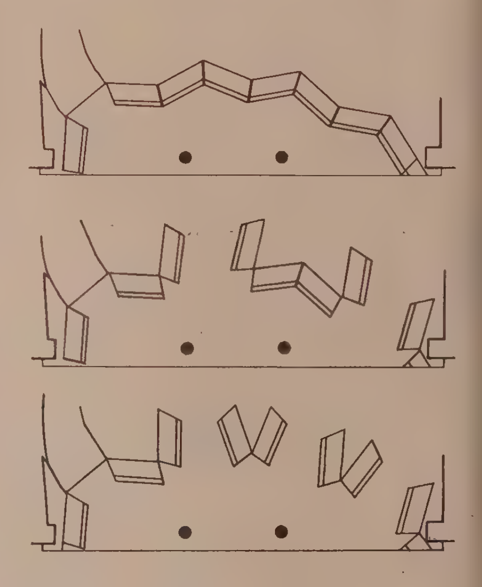
L'Italien Marco Zanuso a aménagé à Milan, pour une maison de linoléum, un magasin dont l'architecture est destinée à mettre en valeur la marchandise proposée. Un escalier métallique suspendu et une loggia permettent de gagner le maximum de place.



L'esprit de la vitrine a changé vers 1920. Elle sera le cadre, discret, de l'objet exposé : témoin cette composition de René Herbst pour les magasins Siégel en 1925.

passant ; mais aussi de retenir le client. Elle sera donc l'œuvre d'un psychologue et d'un artiste. Elle l'est, d'ailleurs, aujourd'hui ; elle avait cessé de l'être au milieu du XIXe siècle : entre 1862 et 1875, chaque année, parut un certain *Manuel de Peinture* qui recommandait notamment des projets de boutique. On le feuillette avec consternation : jamais, de mémoire d'homme, couleurs plus tristes, plus lourdes et plus mornes ne couvrirent façades plus inexpressives. Ce fut là, pourtant, la formule en vogue sous le Second Empire.

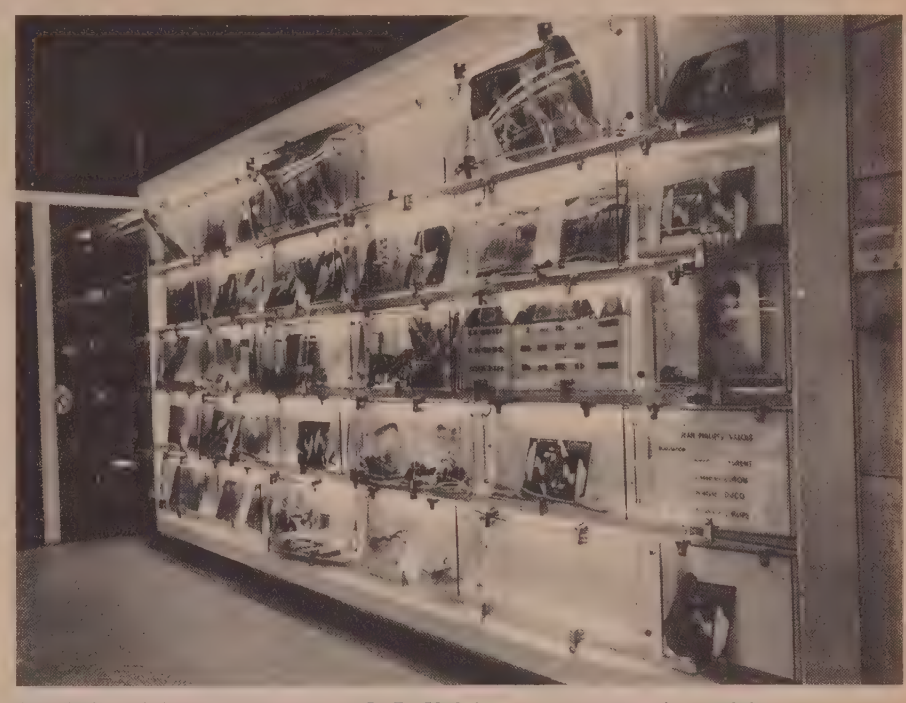
Ce contresens avait une excuse : il y a toujours une excuse à nos erreurs. Elle est dans le divorce qui se produit alors entre la perpétuation routinière d'un système commercial artisanal et l'apparition des grands magasins à comptoirs multiples et développements tentaculaires. La boutique n'était plus dans le mouvement des idées. C'est l'époque du *Bonheur des Dames*, la cité commerciale dont le prototype semble s'être ouvert



en 1843 à l'enseigne de la *Ville de Paris*. Les lithos du temps y montrent une foule répandue dans les galeries dédaliennes qui la divisent, entre les vitrines immenses qui prolongent vers la rue les étalages intérieurs (voir pages 8-9).

Zola suivait Balzac : le *Petit Matelot*, quai d'Anjou, fut, en 1837, selon le grand observateur, « le premier de ces magasins qui, depuis, se sont établis dans Paris avec plus ou moins d'enseignes peintes, banderoles flottantes, montres pleine de châles en balançoires, cravates arrangées comme des châteaux de cartes, et mille autres séductions commerciales, prix fixes, affiches, illusions et effets d'optique portés à un tel degré de perfectionnement que les devantures de boutique sont devenues des poèmes commerciaux ». C'est là le phénomène nouveau. A l'origine le chaland allait à la boutique : aujourd'hui la boutique se déverse à l'extérieur. A l'origine « le battant » marquait la frontière entre les deux mondes. Aujourd'hui la barrière est abattue. « L'entrée est libre » et l'on se sert soi-même : c'est un immense brassage d'échanges.

En dépit d'une apparence illusoire, il n'y a pas contradiction entre cette expansion du fonds commercial vers l'extérieur et les combinaisons qui tendent, aux dernières nouvelles, à absorber le passant. Dans les deux cas, c'est une suppression des barrières qui s'accomplit. Le trait physionomique du magasin moderne est, particulièrement en France, l'abolition du secret. Il veut n'avoir plus rien à celer, plus rien de confidentiel. Il dit tout, et tout de suite, au passant. Mais celui-ci n'est point pour autant un client. Comment le happer ? C'en est le moyen dont on voit se généraliser l'application. Il consiste à évaser très largement l'entrée du magasin, en arrondissant, suivant un plan asymétrique et délibérément souple, l'angle que formait naguère la porte coupant la façade. Les deux plans cessent de s'intersecter. La vitrine déborde sur l'entrée béante, et le



La vitrine ci-dessus, conçue par J.-P. Valois pour un magasin parisien, a pour but de fractionner l'attention du passant. Elle est constituée de soixante éléments indépendants en glaces trempées, alternativement planes et bombées, disposées en quinconce. Chacun des objets exposés, isolé des autres, prend ainsi toute sa valeur. Des lampes tubes intercalées entre les vitrines et invisibles assurent un éclairage très intense.



◄ *Cette vitrine d'exposition, conçue par J.-P. Valois pour un magasin de nouveautés à Bordeaux, est composée de huit éléments mobiles entièrement en glace, disposés selon une ligne brisée. La façade ne présente pas de portes ; six éléments de la vitrine, montés sur roulettes, pivotent autour d'un axe fixe et peuvent prendre plusieurs positions différentes, fermant ainsi le magasin complètement, ou bien ménageant un, deux ou trois passages (voir schémas page 14). En tournant autour des vitrines, le client se trouve amené, sans s'en apercevoir, à l'intérieur du magasin. Une barre d'appui circulant le long des vitrines incite le passant à se reposer en regardant le spectacle du magasin. Il est intéressant de noter que les ventes ont doublé depuis la transformation.*



Conçue par l'architecte américain Marcel Breuer, pour le magasin d'ameublement Wohnbedarf à Zurich, cette galerie est aménagée comme une véritable pièce d'habitation moderne. L'éclairage, fourni par des projecteurs encastrés dans les caissons du plafond, est particulièrement étudié.



La vitrine « cadre de présentation » s'efface de plus en plus, au bénéfice de la cage qu'elle enferme : le magasin parisien ci-dessus, installé par Jean Prouvé et Charlotte Perriand pour y présenter leurs meubles, est séparé de la rue par une paroi de glace montée sur aluminium, qui peut être plus ou moins fermée grâce à des stores Sol-Air Kirsch. Le plafond de la boutique est en bois, partagé de rainures dans lesquelles on peut fixer à volonté des projecteurs orientables et les supports en tube métallique qui maintiennent les cloisons ou les planchers de présentation amovibles constituant le magasin.

passant qui s'arrêtait pour considérer l'étalage se trouve, en en suivant le développement, introduit dans le magasin même.

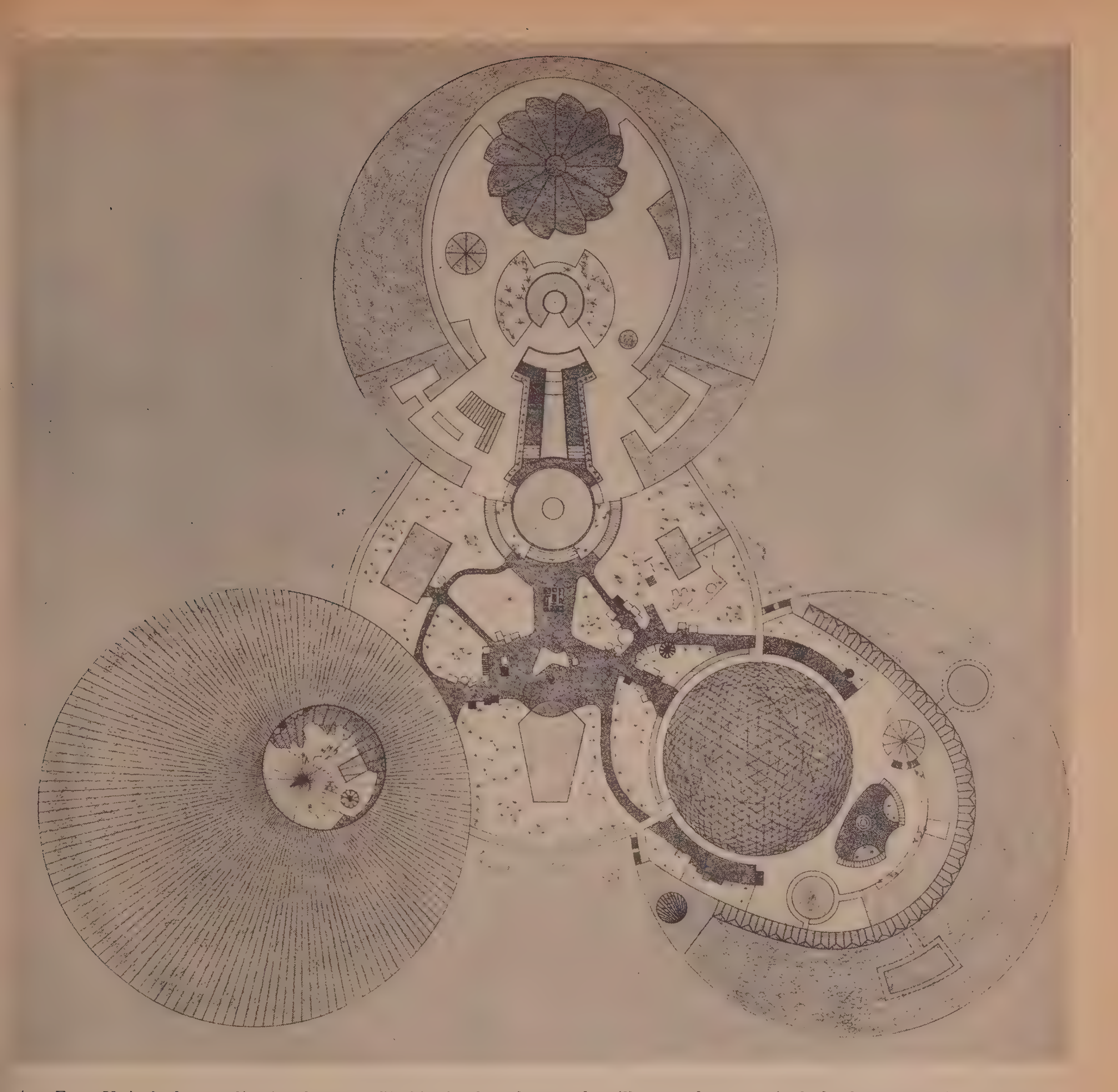
Et cette ingénieuse combinaison se trouve déjà dépassée. Un magasin vient de s'établir à Bordeaux, qui apparaît comme la suprême expression de ce système tentateur. La façade s'en compose de cages en glace, de plan rectangulaire, qu'il est possible d'abouter pour, la nuit venue, en former une robuste clôture et, pour l'exposition, de séparer par un pivotement ménagé, chacun d'eux constituant un foyer d'attrait (voir pages 14 et 15).

On passe, tout intéressants qu'ils soient, sur les dispositifs complémentaires, tels que les barres d'appui, si favorables à l'examen des objets présentés : c'est le concept même du système qui commande notre étude, parce qu'il traduit une motivation à la fois technique, psychologique et sociale. Il induit, en effet, les clients à glisser insensiblement de l'une à l'autre des vitrines, jusqu'à se trouver au sein du magasin dont aucune barrière ne marque les limites ; que faire en pareille conjoncture, et le moyen de résister à tant de séductions ? L'expérience est faite : depuis l'adoption de ce système, la vente a doublé. De toute évidence, le principe du grand magasin futur est là : dans la captation du passant. Voilà le programme nouveau de l'architecture du comptoir commercial.

En faut-il conclure que, pour autant, la boutique traditionnelle appartienne désormais aux âges périmés ? Il n'en est



Grâce à des écrans de brique, des claies de bambou et des étagères mobiles le long de tubes métalliques, les architectes italiens Vittorio Garatti et Ferruccio Rezzonico ont aménagé à Milan une boutique de céramique à la fois pratique et séduisante.



Aux Etats-Unis, la décentralisation des zones d'habitation hors des grandes villes a rendu nécessaire le développement de « complexes » de vente groupant des magasins grands et petits. Ces «complexes», appelés «shopping centers», sont situés en des lieux facilement accessibles mais placés hors des artères congestionnées. Le projet ci-dessus, conçu par trois jeunes architectes, John Hejduck de New York, Rolf Hofer de Genève et William Toomath de Wellington en Nouvelle-Zélande, se compose de trois plateformes circulaires surélevées, consacrées chacune à une sorte de marchandises et reliées entre elles par des passerelles. Les magasins sont disposés sur les plateformes de manière à regarder vers le centre du terrain où se trouvent un théâtre, des bibliothèques et un parc pour les enfants : le « shopping center » n'est pas, en effet, seulement un centre commercial mais aussi le foyer vivant d'une cité. L'espace ménagé sous les plateformes permet de garer 10 000 voitures sans réduire la surface réservée aux magasins. *(Voir également pages 4-5.)*

rien. D'abord toute extension a ses limites, et il est sans exemple que la création d'un besoin ait déterminé l'éclipse d'un des moyens de le satisfaire. Il y aura toujours place dans la cité non seulement pour le commerce artisanal mais pour celui des productions hors série : c'est-à-dire pour l'initiative individuelle, et son théâtre original.

G. J.

Si vous voulez en savoir davantage

L'évolution des formes de la boutique n'a pas encore fait l'objet d'études systématiques. On trouvera des documents concernant les exemples anciens dans les grandes bibliothèques publiques. Les revues spécialisées comme Domus, *en Italie,* Architectural Forum *et* Interiors *aux Etats-Unis, rendent compte des créations des architectes modernes.*

Le Baroque manuélin

PAR GEORGES LIMBOUR

Reportage photographique d'Inge Morath

Tomar et Batalha, poèmes de pierre à la gloire de la mer, comptent parmi les chefs-d'œuvre de l'architecture portugaise



Vue générale du couvent du Christ à Tomar.

La péninsule Ibérique est le royaume fastueux du baroque, qui atteint le moment de sa suprême floraison avec l'architecture chirrugueresque. Mais celle-ci, qui est sur la voie de la décadence et présente un délire plus calculé et volontaire qu'inspiré, éveille en nous plus d'étonnement que d'émerveillement, plus de curiosité que d'émotion. L'Espagne, d'ailleurs, si elle a donné quelques grands artistes, a-t-elle jamais inventé un art qui lui fût propre? C'est au Portugal, dans l'art manuélin, qu'il faut chercher l'origine, ou tout au moins une des sources, du baroque; c'est dans ce pays qu'on en rencontre les exemples les mieux inspirés, les plus purs, et susceptibles d'éveiller en nous de l'émerveillement et de l'émotion.

Dans un article publié jadis sur l'*Art portugais*, Eugenio d'Ors affirmait que celui qui désirait posséder une des clés de l'art espagnol devait la chercher au Portugal. « J'ai risqué parfois, ajoutait-il, que dans le composé désigné par le nom de Culture, l'Europe ne présentait à l'analyse rigoureuse que deux corps simples : Grèce et Portugal. Le reste est peut-être une question de dosage. »

Cette opinion n'est peut-être pas, en effet, dénuée de risque : si original qu'il soit, l'art portugais dans son ensemble est un composé. Il atteint à l'époque manuéline une beauté rayonnante, un lyrisme cosmique qui exalte l'imagination. Un portail de Batalha et le monastère de Tomar sont parmi les monuments les plus représentatifs. Ce dernier est célèbre par l'étrange fenêtre qui décore une de ses façades, fenêtre historique, présentée par les uns comme une sorte de monstre issu du délire humain, séculaire objet de scandale, célébrée par les autres comme une des merveilles de l'art. L'histoire de ce monastère est liée à celle de l'Ordre du Christ qui a fait du XIIIe au XVIe siècle la gloire du Portugal et assuré sa domination sur les terres d'Asie et d'Amérique.

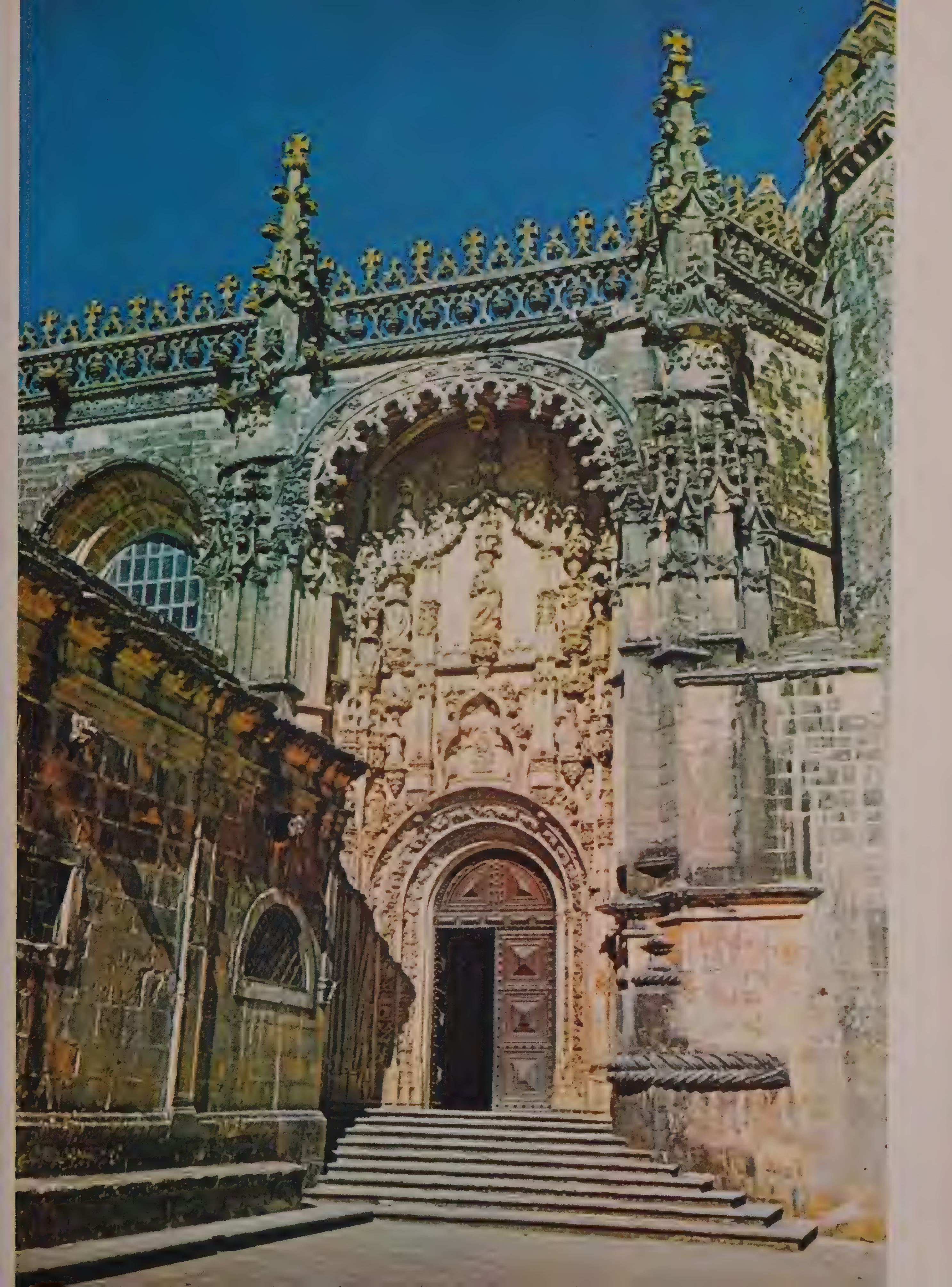
Le Portugal ne ressemble pas du tout à l'Espagne. C'est le pays lusitanien; il appartient à l'Atlantique et non pas à la Méditerranée. Dans sa partie septentrionale, c'est un pays de petites collines arrondies et très vertes où poussent les essences les plus variées. Cette région maritime, aérée, souvent balayée par le vent de l'Atlantique, est donc souvent aussi arrosée de pluies qui font prospérer la végétation. Hormis le sud et quelques rios grandioses et désertiques, elle séduit par son charme et par sa grâce.

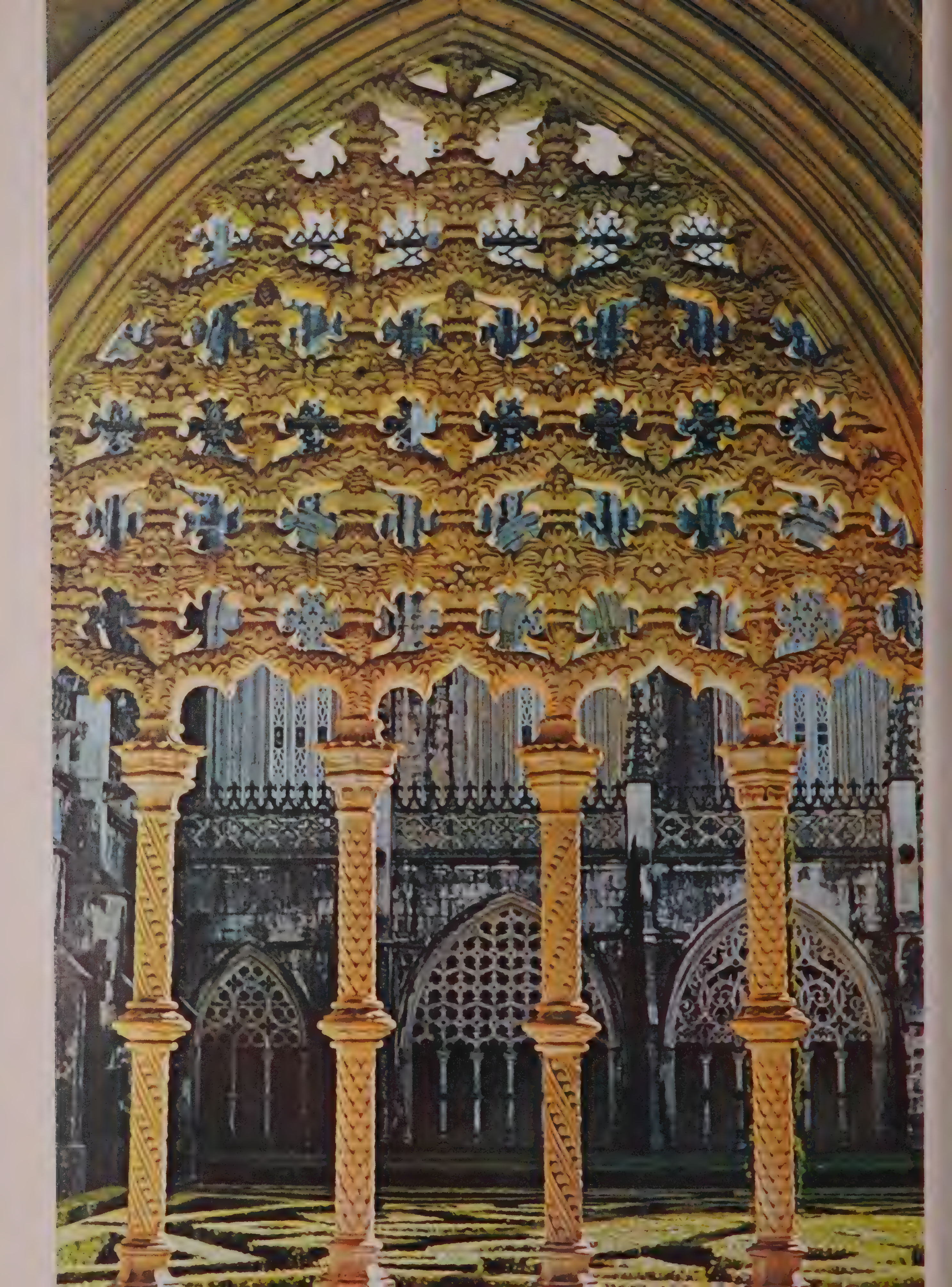
C'est parmi ces collines plaisamment enchantées, où des couleurs chantent sur le vert sombre des bosquets et des forêts, que se trouve la petite ville de Tomar, sur la rive du Banao, à une cinquantaine de kilomètres de l'océan.

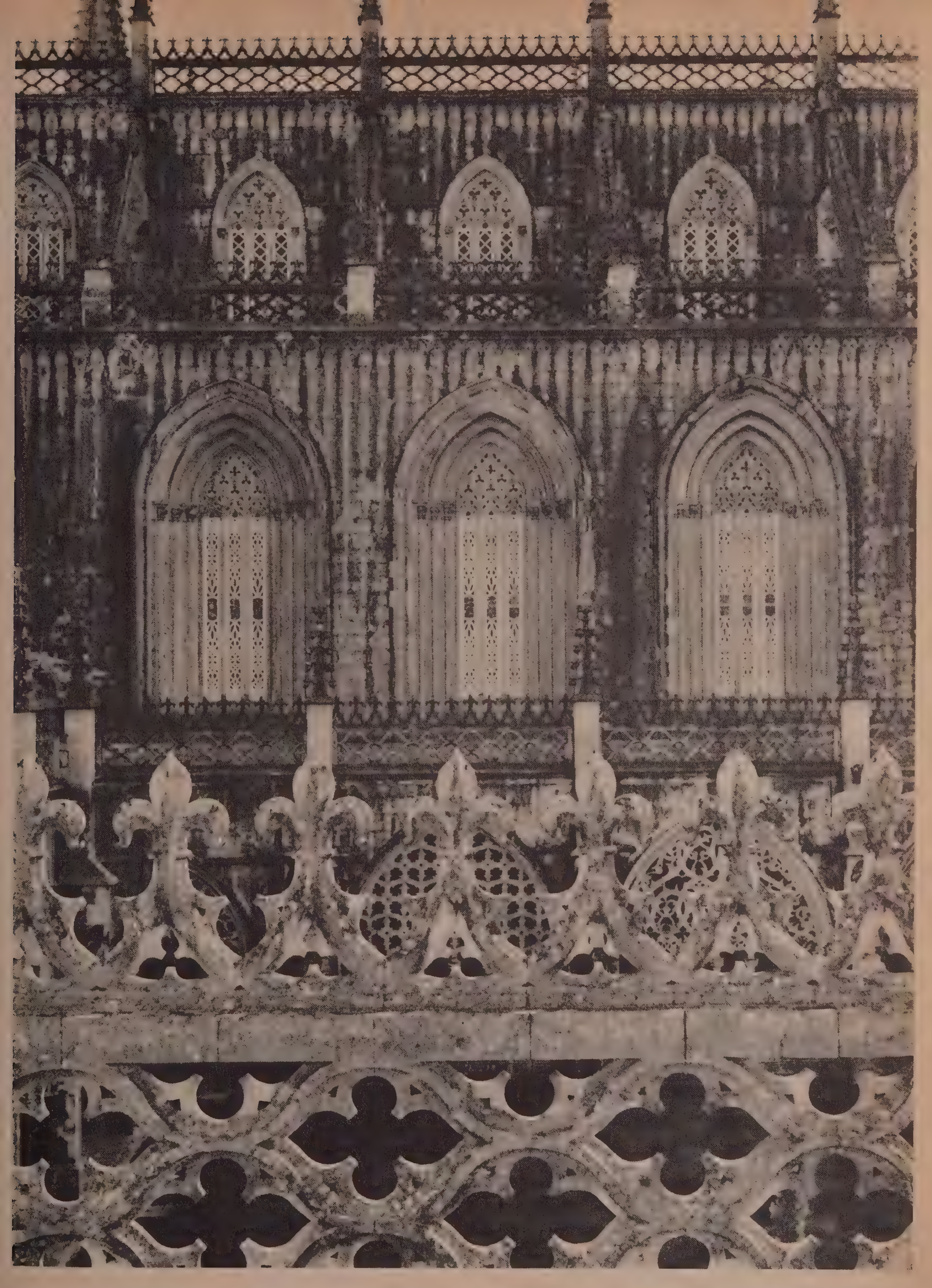
Il est nécessaire d'imaginer, ici, un jardin portugais, et même d'enrichir un peu les jardins publics de Tomar! Il convient que l'esprit soit comblé de formes végétales, qu'il s'enivre de parfums, de sèves et de luxuriance, et de quelques bouffées de vent marin, car, sans cette ivresse, il n'y aurait pas eu d'art manuélin qui est, entre autres choses, une prolifération de végétation terrienne et maritime, européenne et exotique, qui s'épanouit finalement dans l'esprit passionné, glorieusement ébloui de l'homme.

Les rues de la ville sont droites et calmes, flanquées de maisons nobiliaires dissimulant leurs jardins de fleurs et de citronniers, les patios ornés d'azulejos. De remarquables églises ornent cette petite ville fondée par les Romains, notamment Santa Iria, élevée par l'architecte João de Castilho. C'est un bel exemple de la Renaissance portugaise et l'on y trouve des azulejos caractéristiques. L'église São João Baptista présente des portails flamboyants d'une élégance et d'une finesse exceptionnelles. On suppose ce travail exécuté par des artistes français. La tour qui flanque l'église est un spécimen de campanile manuélin, surmonté d'une flèche octogonale portant la sphère emblématique.

Entrée de l'église du couvent du Christ à Tomar







La cathédrale de Batalha vue du cloître.

Nef de la cathédrale de Batalha.

La célèbre fenêtre manuéline du couvent du Christ à Tomar. Ci-contre, détail du motif inférieur de la décoration représentant un marin cramponné aux racines d'un chêne.

La ville est dominée par une colline peu élevée sur les pentes de laquelle poussent les pins et les chênes-lièges. Au-dessus de cette sombre frondaison apparaissent des pans de murs qui ceignaient jadis la colline, une tour carrée, l'église ronde des Templiers, la nef manuéline, et les divers bâtiments et cloîtres du monastère.

La forteresse, assez démantibulée aujourd'hui et dont les ruines offrent asile aux cyprès, avait été élevée par l'Ordre des Templiers à la fin du XIIe siècle. Ils avaient construit au point culminant de la colline un oratoire hexagonal, ouvert par de hautes baies à cintre byzantin. Cette église, en bon état de conservation, est le spécimen le plus intéressant d'église en rotonde de type syriaque et fréquent dans l'art byzantin, modèle adopté par les Templiers (v. la mosquée d'Omar, le temple de Jérusalem, Vera Cruz de Ségovie). L'Ordre des Templiers fut dissous par Philippe le Bel en 1314, mais le roi du Portugal créa l'Ordre du Christ et lui accorda les biens des anciens Templiers, ainsi que la ville de Castro-Marim, dans le Sud, à la frontière des Maures. Une vingtaine d'années plus tard l'Ordre fut transféré à Tomar. Les chevaliers étaient vêtus de noir et portaient sur la poitrine une croix de gueules chargée d'une autre d'argent. Employant leurs vastes trésors à la fondation d'écoles maritimes et à l'équipement de flottes, ils allaient faire du Portugal, notamment sous la direction d'un des plus grands Maîtres de l'Ordre, Henrique le Navigateur (1418-1460), une des plus puissantes nations du monde. L'Amérique, les Indes furent conquises et les marins de l'Ordre atteignirent la Chine et le Japon. (Le Musée du Louvre possède un très curieux paravent japonais représentant le débarquement des Portugais dans les îles Nippones au début du XVIe siècle.)

Les caravelles qui partaient des ports portugais à la conquête des terres lointaines portaient sur chacune de leurs voiles la croix rouge évidée. Les Chevaliers de Tomar, à qui avait été accordée la juridiction spirituelle sur les terres conquises, avaient pour la plupart voyagé sur ces caravelles ; ils avaient contemplé de leur bastingage les massifs de madrépores, les îles de coraux, les étranges floraisons sous-marines ; ils avaient contemplé, dans la végétation tropicale, les dieux indiens et les temples bouddhiques. Si Henrique le Navigateur avait conquis pour Tomar gloire et fortune, un de ses successeurs, Don Manuel, lui donna la munificence de son art.

La construction du monastère commença au XVe siècle, où furent érigés successivement trois cloîtres, dont le charmant cloître gothique do Cemitèrio plus tard décoré d'azulejos mudéjares. Au début du XVIe siècle, l'architecte João de Castelho fit de l'ancien oratoire des Templiers le chœur d'une nouvelle église.

Ce que celle-ci présente de plus remarquable est la décoration extérieure, étonnant poème de pierre à la gloire de l'Ordre, de la conquête, de la mer et de la nature.

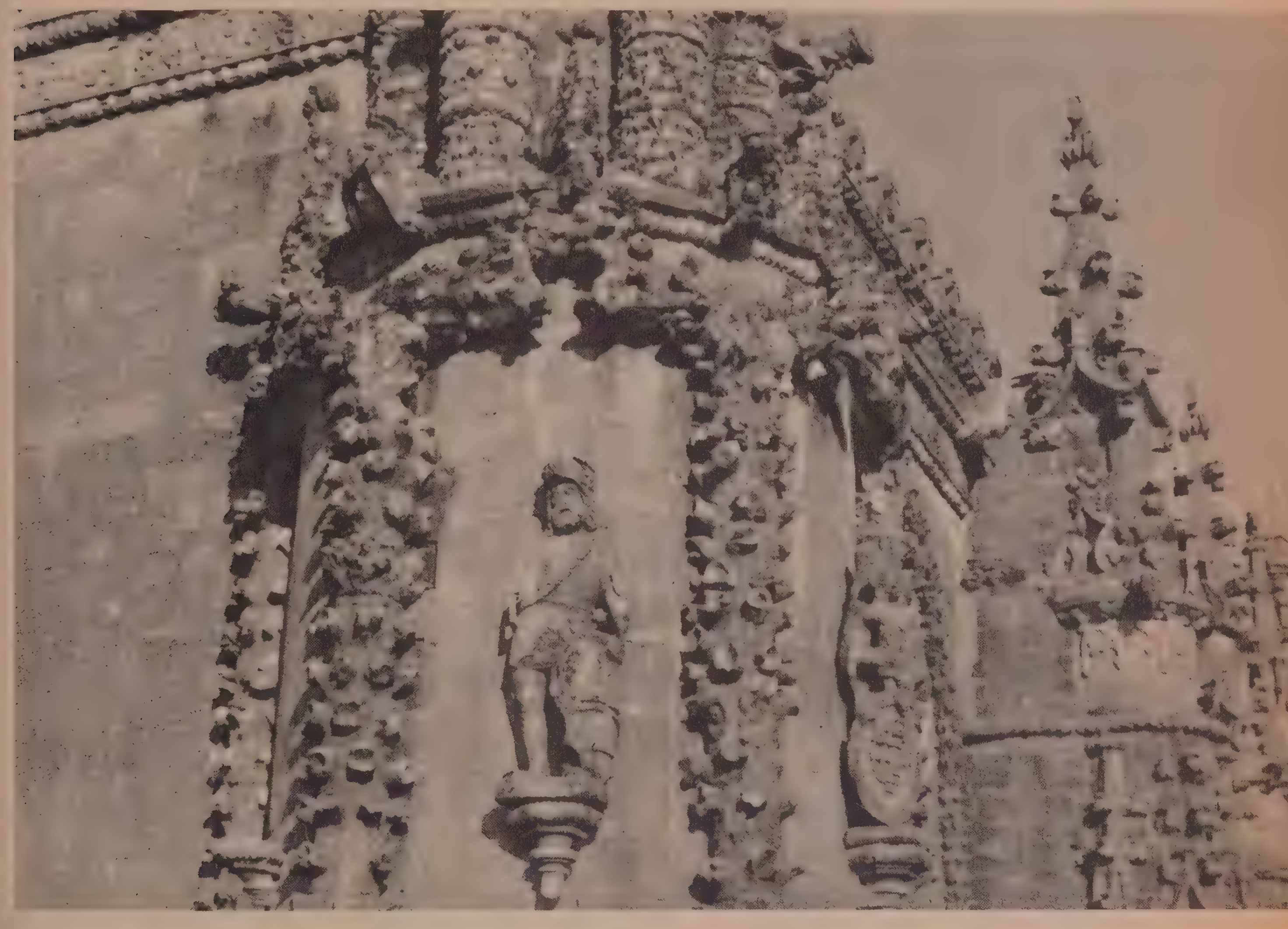
Malheureusement de nouveaux cloîtres construits par la suite masquent en partie ses murs. Le portail, comme on le voit sur notre reproduction (p. 19), se trouve coincé entre des bâtiments surajoutés; la fameuse façade ouest ne peut se contempler en entier que de la galerie d'un cloître voisin qui voile de son ombre une partie de l'ouvrage.

Voici comment se présente cette façade : la corniche ajourée est composée d'une rangée de sphères armillaires surmontée d'une rangée de croix de l'Ordre de Jésus. Les sphères (stylisées) sont l'emblème de la science, de la navigation et de la puissance universelle.

On peut rêver au double sens du mot *armille*, au sujet de cette décoration, l'ar-



mille étant d'abord l'instrument des astronomes anciens qu'utilisaient les marins de Vasco de Gama. Il est normal que cet instrument, qui enferme une sphère, et qui a joué à l'époque héroïque des grandes découvertes un rôle si important, soit devenu un motif architectural aussi dominant que la croix, mais moralement placé au-dessous d'elle. La croix et l'armille sont donc, bien que doués d'un pouvoir différent, les instruments essentiels de la caravelle. Mais l'armille est aussi un champignon qui pousse sur les vieilles souches, et les motifs végétaux de ce genre sont chers aux sculpteurs portugais (voir page 25).



Pilier d'angle de l'église du couvent du Christ à Tomar.

Au-dessous de cette corniche est accrochée, comme un vaste médaillon pendant à une croix, une grande rosace figurant une voile circulaire encore gonflée par le vent quoique roulée dans des cordages : elle entoure une petite fenêtre ronde. La corde est un autre motif manuélin que l'on trouve répété sous des formes multiples ; se déroulant en courbes et arabesques, présentée en nœuds (noués à la manière des marins), ou courant rectiligne sous les corniches à travers des anneaux (de liège ou de métal). A ce thème on peut encore trouver double sens : certes, il s'agit bien avant tout des cordages des navigateurs, mais le motif devient aussi religieux si l'on songe que les moines portaient également des cordes autour de la taille et que le ciel peut être atteint par le chemin d'une corde à nœuds.

Cette voile enroulée est elle-même entourée d'un chapelet de coquilles, doublé d'une ornementation végétale, pampres, etc...

Au-dessous de cette rosace, occupant toute la partie inférieure de la façade, s'ouvre la célèbre fenêtre, simple ouverture rectangulaire filtrant la lumière par une grille rappelant les moucharabis mauresques, et paraissant reculée dans les profondeurs d'une grotte sous les pesantes décorations qui l'entourent. Cet extraordinaire théâtre, surmonté de la croix, supporte aussi deux sphères armillaires. Les autres motifs, mêlés d'une manière indescriptible, sont de très épais cordages, rectilignes ou noués, des chaînes d'ancre, des courroies à grelots, des filets : la caravelle démantelée recompose le monument. Cependant l'océan lui-même est évoqué sous forme de coquilles, de conques, d'algues chevelues, de coraux ou de madrépores, d'ondulations figurant des vagues ; mais la terre n'est pas oubliée : elle offre ses pampres, ses légumes. Encore ces éléments sont-ils trop distincts ; le sculpteur, dans son chant, confond finalement le ciel (qui vient glorieusement par sa lumière imbiber ce très dur mais spongieux monument), la terre et l'eau, et cette décoration s'achève, à sa partie inférieure, par un enchevêtrement de racines de chêne qui rappellent les cordages, racines auxquelles se cramponne un marin chevelu et barbu coiffé d'un béret. Son buste émerge d'un nœud de racines, et il se tient, avec la sérénité d'un héros à la foi naïve, sous cette panoplie dramatique, tel un conquistador naufragé dans la couronne d'une bouée. Peut-être toute cette décoration signifie-t-elle que la glorieuse épopée qui monte jusqu'au ciel plonge ses racines dans la féconde terre portugaise ? On le croit et l'on applaudit : le spectateur a fait le tour du monde (voir page ci-contre).

Cette façade est flanquée de deux tourelles terminées par des flèches en pyramide, portant la croix. On y retrouve les mêmes motifs cosmiques. Des marins ou guerriers, portant un bouclier, paraissent

se tenir debout dans une grotte. Leur barbe est faite de cordages. Au-dessous d'eux un ceinturon, dont la boucle darde des pointes effilées comme celles d'une lance, retient la colonne qui autrement semblerait prête



Une des fenêtres manuélines de la nef de l'église du couvent du Christ donnant sur un cloître adjacent.

à se délier, composée qu'elle est de cordes et d'algues fluides.

Cet édifice, qui dut être jadis polychromé, est d'une couleur admirable. Il est fait de deux pierres, l'une plus dure et bleutée, la seconde plus tendre, ocrée, toute dorée. La nature, s'efforçant ici, avec gratitude, d'ajouter à un art qui l'a si bien exaltée, a mêlé, aux divers motifs végétaux, d'authentiques mousses et lichens d'un vert vif, devenant assez ténébreux dans les creux, et en d'autres endroits d'un roux violent. L'ocre rouge qui teintait jadis les croix a coulé au long des siècles sur la pierre. Taches ocrées et lichens paraissent un délicat dégoulis de rouille qui, sous les chaînes d'ancre, les anneaux de cordes, les rames, les écussons et les boucliers n'est pas sans splendeur et sans pouvoir d'évocation.

Le couvent, comme plusieurs autres du Portugal, a été pillé, au temps de l'Empire, par les soldats français. Nous donnons une vue du cloître de João III, construit en 1557, appelé aussi dos Felipes parce que Philippe II après sa conquête du Portugal y aurait pris la couronne de son royaume. Il est d'inspiration italienne (voir page ci-contre). Au centre est une fontaine baroque. Elle était alimentée, comme les fontaines des autres cloîtres, par un vaste aqueduc à deux étages dont les ruines imposantes traversent, sur la colline, des champs d'oliviers.

Le monastère de Batalha (La Bataille) se trouve entre Tomar et l'océan, au nord d'Alcobaça. Construit de 1388 à 1433 en commémoration d'une victoire et dédié à la Vierge par le roi João Ier, il devait être le panthéon des rois de cette dynastie, mais les chapelles destinées à recevoir les tombeaux sont restées inachevées. L'église dont nous voyons la façade a été achevée par un architecte probablement anglais, ce qui expliquerait certaines particularités du caractère gothique de l'édifice (décoration à soufflets). La *Chapelle du Fondateur*, d'une grande richesse de décoration, enferme le tombeau du roi João Ier et de sa femme Felipa de Lancastre; ils se tiennent par la main, sur un haut sarcophage abrité par un dais somptueux. Tout autour repose une génération illustre ainsi que Henrique Le Navigateur.

Une des merveilles de ce monastère est le portail monumental de style manuélin (15 m. sur 7 m. 50) qui conduit de l'église aux chapelles inachevées. Le cloître royal, attenant à l'église, est l'un des plus beaux de la péninsule. C'est une construction gothique à arcades de marbre blanc (voir page 20). Les dentelles filtrant la lumière à la manière de moucharabis donnent à cette cour un aspect oriental. Les sculptures ajourées imitent des dessins d'étoffes ou de broderies. On retrouve encore dans ce monastère les motifs de la sphère et de la croix, ainsi que les motifs végétaux auxquels s'ajoutent le chardon et le lotus.

Si vous voulez en savoir davantage

Avant de faire le voyage, lisez l'ouvrage consacré par Sacheverell Sitwell au « Portugal » (B.T. Batsford Ltd., Londres, 1954). Vous pouvez consulter aussi « l'Itinéraire Portugais » de t'Serstevens (Grasset, Paris, 1942). Le recueil d'études d'Eugenio d'Ors « Du Baroque » demeure un ouvrage de référence important (Gallimard, Paris, 1937).



Le second étage du cloître dos Felipes de style Renaissance. Au-dessus, un angle de la nef manuéline de l'église du couvent du Christ.

Trésors sans catalogue

PAR PIERRE MAUROIS

Le Musée de Lille, un des plus beaux de France, est aussi un des plus méconnus



Saints et donateurs. *Ecole flamande. Bois. 50×36 cm.*

La région du Nord de la France n'est connue, en général, de nombreux Français et étrangers, que par sa puissance industrielle et commerciale. Pour beaucoup d'entre eux, les grandes villes que l'on y trouve ne sont que de vastes agglomérations, des cités populeuses, aux faubourgs parsemés d'usines aux bâtiments massifs, dominés par de hautes cheminées. Villes dont la richesse n'est faite que de l'activité incessante d'une population dense, vouée au travail et au négoce.

Ne voir la région du Nord que sous cet angle, c'est la méconnaître. C'est oublier son passé, son histoire.

Le Nord de la France a eu au cours des siècles une grande activité artistique, dont les traces se retrouvent dans ses anciens monuments, dans ses riches bibliothèques et ses dépôts d'archives, enfin dans ses musées, qui sont nombreux et dont l'intérêt mérite d'être souligné.

L'art a occupé et occupe toujours une place importante dans l'activité de la région.

Parmi toutes ces richesses artistiques, il est certain que les collections du Palais des Beaux-Arts de Lille se situent au premier plan. Elles sont d'une grande variété et les pièces de qualité y abondent.

Les principales formes et expressions artistiques sont représentées en diverses sections : peinture, dessin, archéologie, objets d'art, céramique...

De toutes ces collections, la plus ancienne est celle des peintures dont l'origine remonte à la période révolutionnaire, où, sous la pression de quelques artistes, la ville sauva une partie importante des œuvres d'art provenant des couvents et églises que l'on venait de fermer.

L'arrêté du 14 Fructidor de l'an VIII (1800), signé de Bonaparte, premier consul, portant formation de quinze musées en province, devait donner une existence légale au musée de Lille.

Cet arrêté prévoyait l'envoi de tableaux du Louvre et de Versailles. La part de la ville fut de quarante-six tableaux, qui vinrent grossir le premier fond, pris dans le dépôt constitué par le peintre lillois Louis Watteau, dont il avait établi un inventaire en 1795.

Le premier catalogue du musée est une mince notice, où figurent soixante tableaux, sous cinquante-cinq numéros. Ce premier ensemble forma ce que l'on appela à l'époque le « Musée Départemental ».

A la fin de l'année 1848, le musée quitte son premier emplacement, pour s'installer dans le nouvel Hôtel de Ville qui venait d'être construit et où des salles avaient été prévues pour le recevoir ; il y restera jusqu'en 1891.

Nous ne retracerons pas l'évolution des collections du musée au cours du siècle dernier, jusqu'au jour où il s'installa dans les bâtiments actuels ; nous dirons simplement que, durant tout le XIXe siècle, comme depuis le début du XXe siècle, les collections

Jean Bellegambe : Le bain mystique dans le sang du Christ. ►
Détail d'un triptyque. Bois. 80×57 cm.


Torcular calcavi solus et de gentibus
non est vir mecum
INRI
Quis est iste qui venit de edom
tinctis vestibus de bosra
Quare rubrum est indumentum tuum et
vestimenta tua sicut calcantium in torculari
Spes

connurent un accroissement considérable. Les dons et legs dont il bénéficia, plus particulièrement ceux d'Alexandre Leleux en 1873, et d'Antoine Brasseur en 1887, apportèrent au musée un complément notable aux écoles flamande et hollandaise déjà bien représentées; la dernière donation fit également entrer des œuvres intéressantes de l'école allemande.

Le Palais des Beaux-Arts actuel fut construit de 1885 à 1891; sa conception subordonnant tout à l'aspect extérieur, que l'on a voulu grandiose, devait faire apparaître, dès le début, des défauts regrettables, contre lesquels eurent à lutter les conservateurs. Des remaniements furent entrepris à différentes époques à l'intérieur du bâtiment, pour remédier à ses défauts, ou les atténuer, afin d'assurer des conditions de conservation et de présentation aussi parfaites que possible aux collections.

Un remarquable ensemble de tableaux flamands et hollandais

L'ensemble des peintures occupe quatorze salles ou galeries, au premier étage. Toutes les écoles n'y sont pas également représentées mais, pour chacune d'elles, un certain nombre d'œuvres s'imposent à l'attention du visiteur ; les écoles flamande et hollandaise y brillent d'un éclat particulier et aucun musée en province ne peut en fournir l'équivalent.

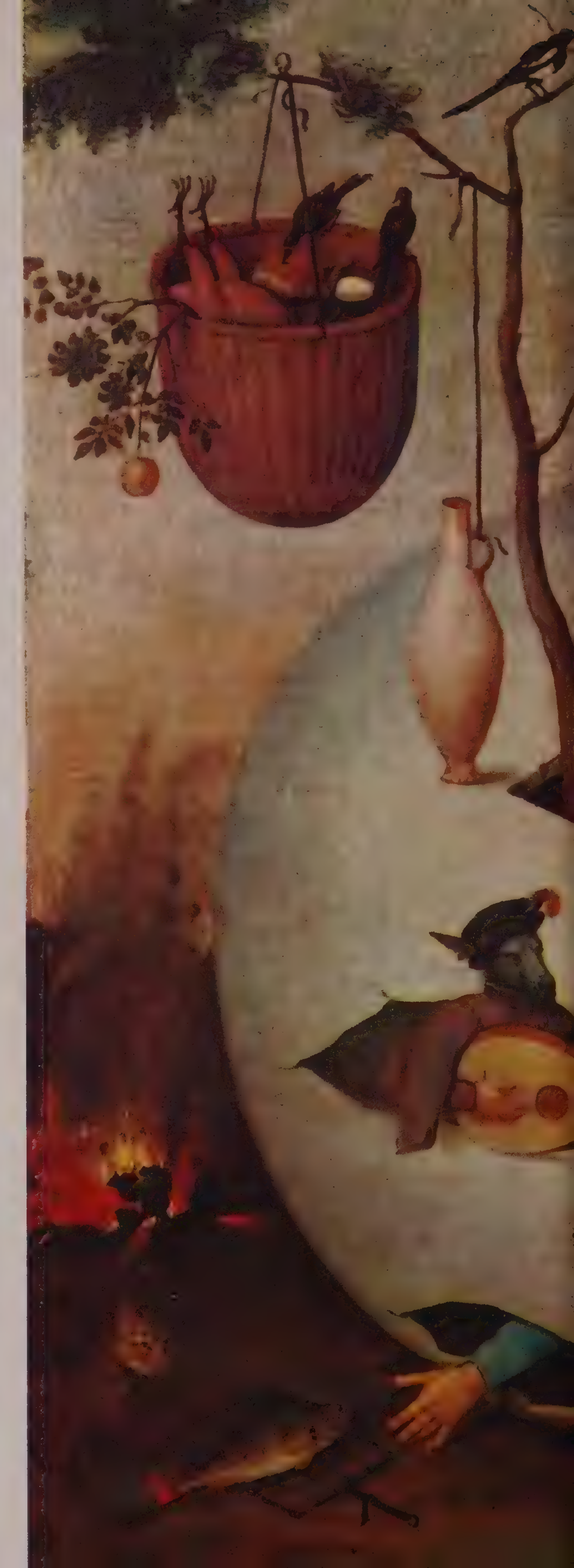
Lille possède un des chefs-d'œuvre du XVe siècle flamand, *Le chemin du ciel* de Thierry Bouts, volet gauche d'un triptyque peint vers 1470, pour l'Hôtel de Ville de Louvain ; le musée du Louvre conserve le volet de droite représentant *La chute des réprouvés;* la partie centrale, qui est perdue, montrait un *Jugement dernier*.

Dans *Le chemin du ciel*, un ange aux longs cheveux blonds, vêtu d'une dalmatique somptueuse en brocart pourpre, conduit le groupe des élus vers la Fontaine symbolique et vers la Montagne Sainte, d'où ils s'élèvent vers le ciel (voir page 30).

Ce panneau, complet en lui-même, résume la qualité des œuvres d'une époque où les peintres s'adonnaient avec une passion amoureuse au travail de métier, à l'exécution, à la recherche de couleurs saturées, brillantes, limpides.

D'autres œuvres illustrent cette fin du XVe siècle ou le début du XVIe siècle, une *Vierge glorieuse* du Maître au Feuillage brodé, aux nombreuses qualités ; une *Adoration des bergers* et une *Adoration des mages* des Maniéristes Anversois font apparaître les premiers éléments de l'influence de la Renaissance italienne. Citons enfin un beau portrait de Philippe le Bon, de l'atelier de Roger Van der Weyden.

Le *Concert dans l'œuf*, réplique ancienne d'un tableau perdu de Jérôme Bosch, est à signaler. Le centre du tableau est occupé par un énorme œuf, d'où sortent des personnages, moines, religieuses, laïcs, occupés à chanter ou à jouer de divers instruments de musique en suivant la notation musicale sur un grand livre. Serrés les uns contre les autres, ces personnages portent des coiffures diverses, qui un oiseau, qui un verre ou un entonnoir. Crevant la coquille, apparaissent, un peu plus bas, un seigneur à tête d'âne et un singe, qui jouent également de la musique. A gauche, les feux de l'Enfer, à droite, une petite scène diabolique difficilement définissable. Le symbolisme de cette œuvre nous échappe en



Jérôme Bosch : Le concert dans l'œuf.
Réplique d'un tableau perdu. Toile. 108×126 cm.





grande partie, mais il se rattache aux autres œuvres du même maître, où il montre que le monde sensible n'est que fantasmagorie, illusion et mensonge (voir pages 28-29).

Parmi les œuvres du XVIe siècle, une *Prédication de saint Jean-Baptiste* d'un maître inconnu, longtemps attribuée à Patenier, deux répliques anciennes d'après Breughel, un paysage, *La moisson*, de Van Valkemborg, une petite *Fuite en Egypte*, que le catalogue donne à H. Met de Blès, *Le printemps* de Grimmer, ne sont pas à dédaigner.

Abondamment représenté, le XVIIe siècle est dominé par la forte personnalité de P.-P. Rubens, dont Lille possède quelques œuvres importantes. Quatre d'entre elles proviennent du couvent des Capucins dont elles ornaient la chapelle. La grande *Descente de Croix* était au maître-autel de la chapelle de ce couvent. C'est un splendide morceau de peinture, à la composition puissante et mouvementée, au coloris admirablement nuancé et très bien conservé (voir page 37).

L'apparition de la Vierge et de l'Enfant à saint François, du même couvent, est d'un ordre plus intime, plus délicat ; la main du maître se reconnaît dans le dessin si expressif du saint François, qui est peint avec une facilité et une sensibilité remarquables. *Saint Bonaventure* et *saint François recevant les stigmates*, qui proviennent également de cette chapelle des Capucins, sont des morceaux d'une excellente qualité. Enfin une *Mort de la Madeleine*, d'une belle intensité d'expression, complète cet ensemble particulièrement important.



Jean Bellegambe : La Trinité. *Triptyque. Bois. 108×69 cm.*

Van Dyck qui fut, à ses débuts, un des principaux collaborateurs du maître, est presque aussi bien représenté que lui. Un grand *Calvaire* où le Christ expire sur la croix, ayant à ses pieds la Madeleine, la Vierge et saint Jean effondrés de douleur, est un beau et important tableau religieux de la période anversoise. Le *Miracle de saint Antoine de Padoue*, grand tableau d'autel peint sous l'influence de l'école vénitienne, provient, comme le tableau précédent, du couvent des Récollets de Lille. Deux portraits, celui d'une *Femme âgée* et le *portrait de Marie de Médicis*, portent le témoignage d'une science que personne ne songe à contester à Van Dyck.

Peu de musées français peuvent montrer un ensemble de Jordaens aussi important : les treize tableaux de Lille illustrent les différents aspects du talent et de la maîtrise de ce peintre flamand entre les flamands. Sujets bibliques, mythologiques ou de fantaisie : *Le Christ et les Pharisiens*, *Jésus chez Marthe et Marie*, *Isaac bénissant Jacob*, *Les douze apôtres* en quatre tableaux, *Le désespoir de l'enfant prodigue*, *La tentation* ou *La Jeunesse entre le Vice et la Vertu*, *L'enlèvement d'Europe*, *Piqueur et ses chiens* (voir page 36), sont des peintures de grande qualité.

◀ *Thierry Bouts :* Le chemin du ciel. *Bois. 115×69,5 cm.*

Autour de ces trois grands maîtres qui dominent le XVII[e] siècle, nous trouvons des œuvres souvent remarquables de Crayer, David Téniers, Snyders, Jean Fyt, Quellyn, P. Boel, Van Utrecht, Siberechts, Jacques d'Arthois, Van Oost, etc...

L'école hollandaise contribue, par sa qualité, à la réputation de la collection. Bien que privé de la présence de Rembrandt, l'ensemble, considéré dans la multiplicité des genres représentés, constitue une contribution nécessaire et indispensable à la connaissance des artistes de cette école.

Les portraits nous révèlent le sens profond de l'observation, le talent et la maîtrise des Nicolas Maes, Guillaume Van Honthorst, Koninck, de Vries, Verspronck, Van der Helst, Rotius, etc. Frans Hals est représenté par une étude de *Hille Babbe* prestement enlevée.

Le tableau de genre, en des œuvres de petit format, nous fournit un apport non moins intéressant. Citons notamment *Le repos du liseur* ou *La première pipe* de Pieter Codde, petit chef-d'œuvre, considéré comme une des meilleures œuvres de ce délicieux petit maître, *La conversation* du même artiste, où l'on retrouve simplicité, vérité exempte de minutie, et tonalités sourdes, aux gris délicats et nuancés. La note pittoresque et réaliste nous est donnée par les œuvres de Van Ostade : *Le dépècement du porc*, *Les patineurs*, et par celles, non moins attachantes, de Van Goyen, de Jan Steen ou de Brakembourg. Les peintres d'intérieurs sont représentés par Pieter de Hoogh, J. Vrel, Emmanuel



Vierge glorieuse. *Ecole allemande. XV[e] siècle. Bois.*

Le Calvaire. *Ecole allemande. XVI[e] s. Bois. 100×79 cm.* ►





de Witte avec son très bel *Intérieur de l'église de Delft*, A. de Lorme. Parmi les paysages, il faut mentionner le fin et délicat *Champ de blé* de Jacob Ruysdael, les œuvres de Salomon Ruysdael, Berckheyden, Van der Leeuw et Karel du Jardin. Les natures mortes de poissons de Beijeren sont de remarquables morceaux de peinture. Si nous attirons l'attention sur quelques œuvres d'élèves ou suiveurs de Rembrandt, comme Jan de Wet, Eeckhout, Lievens, ainsi que sur les œuvres italianisantes de Honthorst et de Zustris, nous n'aurons encore rendu compte que très imparfaitement des richesses que renferme cette section.

Celle de l'école allemande, bien que peu étendue, nous offre néanmoins une série de panneaux intéressants des XVe et XVIe siècles, les uns de l'Allemagne du Nord, d'autres de l'Allemagne du Sud. Une *Vierge glorieuse* du Maître de la Vie de la Vierge ; un *Calvaire* du Maître de la Passion de Lyversberg ; un *Christ insulté* d'un peintre de l'entourage de Lucas Cranach ; une *Adoration des Mages* attribuée au Maître au monogramme M.S. (Voir l'*Œil*, N° 25). Quelques volets de retables et des portraits complètent cet ensemble. Deux Bruyn sont à citer, ainsi qu'une réplique, par Amberger, de son portrait de Charles-Quint du musée de Berlin.

Chefs-d'œuvre des écoles italiennes et espagnoles

La présence d'un certain nombre de tableaux des écoles italiennes pourra étonner le visiteur. Toutes n'y sont pas représentées, mais les œuvres dignes d'intérêt ne manquent pas. L'apport de l'école vénitienne est prépondérant : cinq Véronèse, quatre figures décoratives et *Le martyre de saint Georges*, vraisemblablement le modèle de la grande composition qui orne le maître-autel de l'église Saint-Georges de Vérone. Nous sommes toujours à Venise en regardant le *Martyre de saint Etienne*, peinture émouvante, où l'on pense voir une œuvre de la fin de la vie de Titien ; le portrait d'un *Sénateur vénitien* de Tintoret, celui par Jacopo da Ponte, l'esquisse de Tiepolo et la *Place Saint-Marc*, œuvre exacte et agréable d'Antonio Canale.

De l'école florentine, une charmante *Vierge à l'Eglantine* de Domenico Ghirlandajo, une *Vierge à l'Enfant*, de l'entourage de Botticelli. Deux Lorenzo Costa, un *Saint Grégoire* de Lanfranchi, un beau *Moïse sauvé des eaux*, de Jean Lys, artiste flamand qui travailla à Venise et à Vienne, complètent la section italienne.

Peu de tableaux de l'école espagnole, une dizaine au plus, mais certains d'entre eux sont d'une valeur exceptionnelle. D'abord deux Gréco : un *saint François en prière*, un *Jésus au Jardin des Oliviers* (voir page ci-contre). Un *saint Jérôme méditant* de Ribera, étude puissante et réaliste. Deux Goya qui attirent à Lille les connaisseurs, amateurs d'art et touristes. Perles de la collection lilloise, les *Jeunes* et les *Vieilles*, conçues en pendants, s'opposent les unes aux autres.

D'un côté une *Maja* jeune, insouciante et oisive, accompagnée de sa suivante qui l'abrite sous une ombrelle, lit une lettre, pendant que derrière elles, sous un ciel brûlant, s'affairent des lavandières. De l'autre, deux vieilles courtisanes, parées, fardées couvertes de bijoux. La *Maja* regarde un médaillon et en même temps un miroir que lui présente sa suivante. Le Temps derrière elles, armé d'un balai, s'apprête à les chasser de ce monde.

Les *Jeunes* et les *Vieilles* ne connurent pas toujours le succès dont elles jouissent depuis quelques années. Elles firent antérieurement partie de la collection espagnole du roi Louis-Philippe; à cette époque, le Louvre ne montrait de la collection que les *Jeunes*, les *Vieilles* étant reléguées dans les réserves. Le musée de Lille, à qui les deux tableaux furent présentés en 1874, faillit bien ne voir entrer que les *Jeunes*, achetées d'emblée par la commission, qui refusa les *Vieilles*. C'est grâce au conservateur Edouard Reynart



J. Verspronck : Portrait d'un jeune homme. *70,6×50 cm.*

qui les acheta, avec le concours de deux de ses amis, que celles-ci doivent d'être sur nos cimaises ! Que signifieraient les *Jeunes* sans les *Vieilles* ? (Voir page 36.)

Le garrot, longtemps attribué à Goya, n'est pas une œuvre de ce maître. Il est d'Eugénio Lucas, qui s'est inspiré pour réaliser cette scène de la célèbre eau-forte de Goya, où ce supplicié est représenté seul, un cierge allumé à son côté.

L'école française : des primitifs aux contemporains

Si l'école française occupe à Lille un nombre de salles aussi important que celles de l'école flamande, il s'en faut de beaucoup que la collection reflète comme il convient son évolution. L'école française connaît depuis ses débuts une continuité, une production ininterrompue, ignorée des autres écoles qui, presque toutes, après une période plus ou moins longue de splendeur, subissent une éclipse ou disparaissent tour à tour à la fin du XVIIe siècle. L'art en France est fait d'une succession d'œuvres et de maîtres

Gréco: Jésus au jardin des Oliviers. *138×92 cm.*

très différents les uns des autres, aux conceptions diverses et parfois opposées, dont les qualités se complètent mutuellement. Ceci explique la difficulté qu'il y a à représenter cet art, qui s'échelonne sur plusieurs siècles, et ne se traduit pas en traits généraux. Dans la collection les lacunes sont donc nombreuses, certains artistes ne sont pas représentés, d'autres ne le sont que le Louvre possède une variante, de taille, de composition et de couleur identiques. Une œuvre de l'atelier de Louis le Nain, *La chambre de la Grand'mère*, reflète le côté réaliste de ce siècle, réalisme que nous retrouvons plus loin, dans les œuvres de Jean de Boullongne, dit le Valentin, *Le Christ insulté* et *Soldats jouant aux dés.*



J. Jordaens : Piqueur et ses chiens. *80×121 cm.*

par des œuvres mineures, qui n'ont ici que la valeur d'un jalon placé sur la cimaise. D'autres, par contre, le sont par des œuvres de renommée mondiale.

Peu ou pas d'œuvres avant le XVII[e] siècle, si l'on excepte celles de Jean Bellegambe de Douai, appartenant à cet art franco-flamand qui fut l'art régional des XV[e] et XVI[e] siècles. Deux triptyques, *La Sainte Trinité* et *Le Bain mystique*, témoignent de son talent. Né à Douai vers 1470, mort dans la même ville, ses œuvres, bien que dérivant de l'art des maniéristes anversois, nous révèlent par certains côtés de leur dessin, par un certain ordre instinctif dans la composition, dans la façon de traiter les figures nues, une influence française. Il travailla pour les couvents de la région et les thèmes de ses tableaux lui furent vraisemblablement imposés par les moines ou les abbés de ceux-ci. Les sujets, souvent complexes, sont traités avec ingéniosité. La vivacité du coloris, l'heureuse ordonnance de la composition, en font des œuvres à la fois plaisantes et équilibrées. *La Sainte Trinité* lui fut commandée par l'abbaye de Marchiennes et *Le Bain mystique* par celle d'Anchin (voir pages 25 et 29).

Un groupe de tableaux, dont certains assez importants, représentent le XVII[e] siècle. De Poussin, un *Moïse sauvé des eaux*, dont

Parmi les sujets religieux, une grande composition, *Adoration des Mages*, qu'on donne généralement à Claude Vignon ; deux Philippe de Champaigne, *Le bon Pasteur* et une *Crèche.* Le Brun est représenté par une composition décorative pour un plafond, *Hercule assommant Cacus*, Mignard par un *Jugement de Midas* et une *Vierge.*

Quelques beaux portraits dont le *Portrait d'un architecte*, connu et réputé, que l'on est enclin à attribuer à Sébastien Bourdon ; un très beau Largillière, *Portrait de Jean Forest*, d'une exécution magistrale, large et souple. Quelques portraits de W. Vaillant, et des compositions de fleurs de J.-B. Monnoyer, tous deux lillois d'origine.

La série d'œuvres du XVIII[e] siècle, bien qu'elle ne comporte aucune toile de tout premier plan, n'est pas dénuée d'intérêt. Une composition grandiloquente de Jean Restout, *Les disciples d'Emmaüs*, une belle esquisse de Fragonard, *Adoration des bergers* où se sent l'influence de Rubens, une autre de Boucher, *La peinture*, et le *Rêve du Bonheur* de Proudhon, apportent un

P. P. Rubens : Descente de croix. *Détail. 425×295 cm.* ►




Que tal?

reflet du style aimable qui caractérise ce siècle. De Nattier, auteur de portraits historiés ou mythologiques, Lille conserve le groupe des *Amants.* De Paul-Ponce Robert, un étonnant *Portrait de jeune femme,* plein de fantaisie et d'un beau coloris. Greuze est représenté par *Psyché couronnant l'Amour,* composition charmante, quoique assez fade. Enfin les œuvres de quelques artistes originaires de Lille ne sont pas à dédaigner; de bons portraits de Donvé et les œuvres de Louis et François Watteau expliquent bien l'intérêt que les collectionneurs portent de plus en plus à ces petits maîtres, auteurs de paysages et de scènes de genre tirées de la vie lilloise.

Louis Boilly, né à La Bassée, près de Lille, a laissé de la vie de son époque des images spirituelles et amusantes. Le musée possède de lui *Le triomphe de Marat, Le jeu du pied de bœuf* et une série de vingt-sept portraits, études prestement enlevées pour son tableau du Louvre, *L'intérieur de l'atelier du peintre Isabey.*

Louis David est l'auteur de la grande composition *Bélisaire demandant l'aumône,* œuvre très classique, datant de 1781. L'influence classique se retrouve dans quelques tableaux de ses élèves groupés dans la même salle, ainsi que dans les paysages de Valenciennes et de Bertin.

Une très belle composition, *Médée tuant ses enfants,* quelques esquisses et une toile de *Fleurs* assez peu habituelle représentent particulièrement bien Delacroix. (Voir ci-dessus.)

F. Goya : Les Vieilles. *181×125 cm.*

De Gustave Courbet, *L'après-midi à Ornans* l'un de ses premiers grands succès, un portrait du peintre A. Gautier et quelques paysages dont *La Meuse à Freyr.* De Corot, une *Fête antique,* un *Château Saint-Ange* et un *Effet du matin.* Des œuvres de Géricault, Chassériau, Millet, Decamps, Th. Rousseau, Daubigny, Troyon, Harpignies, illustrent la production du XIXe siècle.



Eugène Delacroix : Fleurs.

Grâce au legs Maurice Masson, les impressionnistes sont représentés par deux Claude Monet, *Vétheuil* et *Le Parlement de Londres,* un joli paysage de Renoir, *Route de Versailles à Louveciennes,* et un Sisley, *Les bords de la Seine à Suresnes.* Enfin des œuvres de Lebourg, Guillaumin, Boudin avec *Vue d'un port sous un ciel d'orage,* complètent fort heureusement l'apport de cette école.

Depuis quelques années, enfin, une salle consacrée aux artistes contemporains et modernes : Vuillard, Derain, Dufy, Léger, Gromaire, Borès, Labisse, Manessier, Estève, Pignon, Riopelle, Vieira da Silva, Buffet, etc., fait du Palais des Beaux-Arts de Lille un musée vraiment complet. P. M.

Si vous voulez en savoir davantage

Allez à Lille voir les collections du musée qui n'ont pas été cataloguées depuis 1893. Vous pouvez également consulter : La Peinture au Musée de Lille *par F. Benoit (Paris, 1909) et* Le Musée de Lille, Collections publiques de France *par Mlle M. L. Leblanc. (H. Laurens. Paris, 1932.)*



Visite à Chadwick

PAR ROBERT MELVILLE

Lauréat du Prix International de la Biennale de Venise, ce sculpteur anglais est un des plus en vue de la jeune génération

Lynn Chadwick vit avec sa femme dans une petite maison blottie au creux d'un immense champ, sur les collines des Cotswolds. Ils s'installèrent là lorsque Chadwick, profitant de l'ingéniosité technique acquise en dessinant des mobiles et des mannequins destinés à des stands d'exposition, décida de tenter l'apprentissage de la sculpture. La maison se trouve dans un endroit isolé, presque inaccessible, au bout d'un chemin de terre, très en pente et creusé d'ornières profondes d'un bout de l'année à l'autre. L'endroit dut abriter bien des générations de bergers, jusqu'au jour où Chadwick vint s'y installer et y ajouta un atelier étroit et long, fermé sur le devant par une paroi de verre. Je fis la connaissance de Chadwick bien après que le chef-d'œuvre de sa période de constructions ouvertes, la figure de fer et de verre intitulée *L'Oeil intérieur* eût été acheté par le Musée d'Art Moderne de New York et eût assuré à son auteur une renommée internationale. Et c'est seulement au début de l'année dernière que je visitai pour la première fois son atelier, soucieux de glaner quelques informations pour la notice qu'il me fallait écrire sur son œuvre dans le catalogue de la Biennale de Venise. Les informations que je désirais auraient tout aussi bien pu m'être données par téléphone, mais Chadwick n'avait pas le téléphone. Ma visite ne devait pas être très réussie et notre conversation demeura très limitée.

C'était par une âpre journée d'hiver et les Cotswolds étaient recouvertes d'une épaisse couche de neige. Chadwick vint me chercher à la gare la plus proche ; il était préoccupé par le souci de garder le contrôle de sa jeep sur les routes abruptes et glissantes ; quant à moi, j'étais paralysé par le froid ; aussi voyageâmes-nous en silence. Autant qu'il m'en souvienne, nous franchîmes plusieurs collines avant d'atteindre le chemin mal tracé qui conduisait à sa demeure ; la neige et les nuages se confondaient à l'horizon et j'avais l'impression de quitter le monde réel pour pénétrer dans un nouvel univers où l'on ne percevait plus que des nuances diverses de blancheur et les cahots éprouvants de la voiture.

Sur un tertre blanc, devant la maison, se dressaient les squelettes de fer des *Danseurs ailés* qui attendaient de recevoir leurs entrailles de fragments de brique et leur chair de plâtre et de limaille de fer ; on aurait dit qu'ils s'étaient volontairement dépouillés de tout vêtement, tant ils semblaient ravis par la contemplation mutuelle de leur nudité. De la maison sortait le chant d'une négresse, riche, âpre et rythmé, qui n'était pas plus accueillant que les personnages de fer ; c'était une musique trop exotique pour qu'elle dissipât l'impression de dépaysement qui s'était emparée de moi. Nous fîmes le tour des statues de fer avant d'entrer dans la maison, mais la seule question que je trouvai à poser fut : « Comment les appelez-vous ? » Chadwick répondit sur un ton indifférent, me sembla-t-il, que le titre n'était pas encore donné, et n'aurait d'ailleurs que peu d'importance. L'une des questions que j'avais eu l'intention de poser devenait donc désormais inutile : je comptais parler à



Lynn Chadwick photographié au cours d'un récent voyage à Paris. Né à Londres en 1914, le sculpteur habite dans les collines des Cotswolds, près de Cheltenham.

Chadwick du titre d'une de ses constructions ouvertes les plus intéressantes, *La femme de Saint-Louis ;* j'aurais voulu savoir en effet si ce titre était antérieur ou non à la réalisation de la sculpture, qu'il me semblait vaguement éclairer. L'œuvre me paraissait pouvoir fort bien symboliser une masure du quartier nègre, avec ses volets fermés pour

…eux figures de danseurs. *Fer et composition. Hauteur : 55 cm. Collection Larenberg, Chicago.*



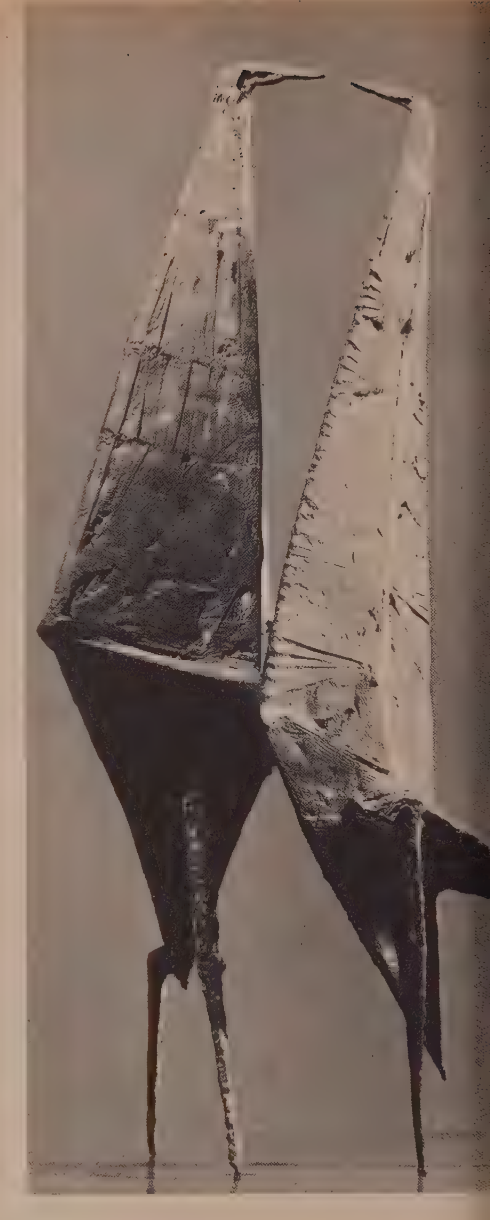
Roc. *1955. Fer et composition. Hauteur : 63 centimètres. Collection de l'artiste.*

l'abriter du soleil et, à l'intérieur, un lit ou un hamac — cette dernière forme pouvant également représenter une femme avec sa jupe relevée au-dessus des genoux. Le morceau de verre pendant du toit pouvait même être une de ces araignées qui dévorent les hommes, si toutefois l'artiste imaginait que de telles créatures existent à Saint-Louis ; peut-être encore figurait-il la nature de la femme. Il aurait évidemment été décevant de découvrir qu'une construction de ce genre ne fait après tout qu'illustrer une idée, car on a tendance à donner plus de prix à l'obscurité qu'à la clarté dans les intentions de l'artiste, et à ne voir que banalité dans ce qui est explicable. Heureusement bien des éléments composant *La femme de Saint-Louis* n'ont aucun sens et l'œuvre réussit à conserver une identité qui échappe à toute tentative d'analyse. Néanmoins, même si l'on admet qu'elle fut conçue et exécutée avant de recevoir un nom, un problème demeure : qu'est-ce que le sculpteur lui-même a vu dans son œuvre pour lui avoir donné un titre aussi particulier ? Je résolus de ne pas le lui demander.

A l'intérieur de la maison, je me sentis mieux pendant quelque temps. Il y avait un grand feu dans la cheminée et je fus réconforté par la vue de longues rangées de livres. Je devais apprendre plus tard que Mrs Chadwick écrivait. On m'offrit un verre d'une liqueur du pays fabriquée par mes hôtes, si douce et si agréable que je m'empressai de la boire et qu'on dut remplir mon verre plus d'une fois. Je me rendis compte tout d'un coup que ce vin était extrêmement fort : l'impression de dépaysement s'empara à nouveau de moi, pour une autre raison cette fois, et fut bientôt totale. J'étais tantôt à l'intérieur de la maison, tantôt dans l'atelier, sans savoir comment j'étais passé de l'un à l'autre. Des gens apparaissaient, miraculeusement sortis du néant. Je reconnus un peintre polonais qui me salua avec cette politesse ironique propre à sa race. De solides et cordiales jeunes filles, vêtues de pantalons collants et de pull-overs, comme tous les étudiants des beaux-arts, évoluaient dans la maison. Comment tout ce monde était-il arrivé jusque-là dans la neige ? Je ne le saurai jamais. La négresse se remit à chanter d'une voix lourde et chuchotante. Les visages s'éloignaient et se rapprochaient tour à tour de façon bizarre. J'avais l'impression de me trouver dans un univers aux dimensions inconnues, analogue à cette région abstraite où résonne le tumulte des sens et où les artistes de notre époque tendent vers un état de non-existence intellectuelle.

Me sentant isolé des autres, je demeurai en compagnie des sculptures et, après les avoir touchées pour m'assurer qu'elles étaient froides, je me mis en devoir de les examiner.

Il y avait dans l'atelier trois grandes œuvres récemment terminées. La moins bonne selon moi était la plus grande,



Rencontre. *1955. Fer et composition. Hauteur : 68 cm. Collection Schapiro, New York.*

qui se nommait *Les deux danseurs* — titre dont Chadwick use fréquemment. Avec leurs bras atrophiés, leurs jambes pareilles à des échasses et le souvenir du Loplop de Max Ernst dans le traitement des têtes, ces figures semblaient échapper complètement à l'humain. Seul leur corps apparaissait comme la représentation stylisée d'un torse, pour laquelle l'artiste aurait utilisé, avec une sécheresse trop austère, la composition par facettes employée par les premiers cubistes, et notamment par Picasso dans la belle *Jeune fille à la mandoline* de la collection Penrose.

Je déplorais de ne pas trouver dans cette sculpture les rapports entre la

surface extérieure et l'armature complexe qui donnent à la plupart des figures de Chadwick leur anatomie propre, parfaitement satisfaisante.

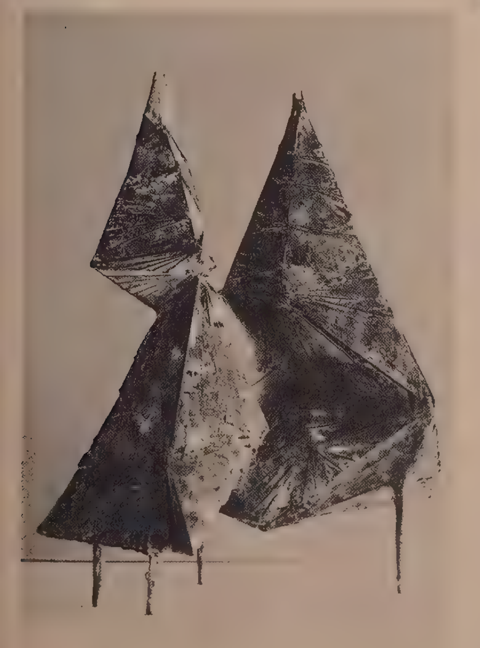
Dans la seconde composition, *Teddy Boy and Girl*, on reconnaissait aisément deux de ces jeunes gens, émules londoniens de la jeunesse des caves de Saint-Germain-des-Prés qui devaient semer la panique par leurs débordements à l'occasion de la présentation du premier film de « rock and roll ». Leurs formes étirées en longueur exprimeraient une intensité d'aspiration comparable à celle qui apparaît dans le style perpendiculaire anglais.

La troisième œuvre s'appelait *Les Saisons*. Cette remarquable sculpture est un bon exemple de la façon dont Chadwick réunit deux figures à l'aide d'un artifice apparent qui rappelle les supports peu élégants sur lesquels on voit parfois empalés de fougueux chevaux de bronze. Cette solution de fortune donnée au problème du support n'en est pas moins soigneusement étudiée en vue d'accentuer le caractère expressif de la sculpture. Si nous considérons par exemple que le personnage, ressemblant à un membre du Ku Klux Klan, représente l'Hiver et que la jeune figure féminine est le Printemps, nous découvrirons alors que le phénomène de la montée de la sève a été traité comme s'il s'agissait, disons, du viol de Lucrèce.

Ce n'est pas là le seul cas où Chadwick se soit servi de ce trait d'union commode pour exprimer la relation entre deux personnages ; sans doute, en certains cas, l'artifice est-il trop visible et l'on songe alors à ces dindons destinés aux festins de Noël, si gras et si gavés qu'ils ont bien du mal à couvrir leur femelle. Mais j'imagine que c'est là un signe de l'intérêt que porte Chadwick au bonheur des créations de son art.

Une grande diversité de formes apparaît dans ces trois œuvres, mais toutes trois pourraient d'une certaine manière être intitulées *Les Amants*. La rencontre érotique est en effet devenue le thème dominant de l'œuvre de Chadwick. Une toile célèbre, de la première époque de Chirico intitulée *Le Duo* et qui représente deux mannequins tendus l'un vers l'autre pour s'étreindre, semble avoir pris pour Chadwick valeur d'archétype. Ceci ne veut pas nécessairement dire que Chadwick aime l'œuvre de Chirico ; en effet, puisque son art prend très évidemment sa source dans celui des autres, le tableau de Chirico pourrait jouer dans son œuvre un rôle analogue à celui que jouent les objets chez les maîtres modernes de la nature morte, les mannequins en tant que tels étant ce que Chadwick se refuse à représenter, et sa propre œuvre une démonstration incessante de leur négation.

Danse. *1955. Hauteur : 56 cm. Collection de l'artiste.*



Discorde. *1956. Fer et composition. Hauteur : 65,5 cm. Collection de l'artiste.*

Les Saisons. *1956. Fer et composition. Hauteur : 177 cm. Collection de l'artiste.*

Avant que ce thème ne pénétrât dans l'œuvre de Chadwick, ses constructions ouvertes avaient ceci de commun avec celles d'autres jeunes sculpteurs anglais, qu'elles invoquaient des aspects de la nature et du sentiment humains fort éloignés de revêtir une apparence humaine. C'est une œuvre de cette sorte qui lui valut d'obtenir une récompense au concours sur le thème du « Prisonnier politique inconnu ». Le premier prix, on le sait, devait aller à un autre sculpteur anglais, Reg Butler. Il n'est pas surprenant que des œuvres anglaises aient été aussi bien classées, car le concours eut lieu à un moment où les Anglais avaient acquis un style quasi national dans l'emploi de la construction ouverte et où, sous l'influence prédominante de l'art de Graham Sutherland, ils étaient particulièrement bien placés pour traiter le thème proposé. Les formes armées de pointes par lesquelles Sutherland interprète les arbres, les plantes, les insectes, et la curieuse façon qu'il a de soulever ces formes dans l'espace à l'aide d'échasses, se reflètent dans les constructions montées sur des pattes minces de Chadwick, Butler ou Armitage, dans les crustacés à la manière de Meadows et les branches torturées de Turnbull. On peut dire également que les têtes hérissées d'épines créées par Sutherland servirent de modèles aux jeunes sculpteurs anglais dans la conception de leurs constructions ouvertes, si bien qu'ils furent amenés, presque inconsciemment, à un art de la souffrance. Lorsqu'ils se tournèrent vers les formes fermées, Butler seul continua à exploiter les situations extrêmes, et il est probablement le seul sculpteur anglais qui pourrait encore traiter convenablement ce sujet. Si les personnages de Chadwick ont dans une certaine mesure conservé une allure macabre, ils expriment plutôt maintenant la satisfaction que la frustration.

Pourquoi Chadwick se réfère-t-il ouvertement à des êtres humains sans paraître avoir la moindre intention de créer une effigie d'homme ? Graham Sutherland a tenté de répondre à une question de cet ordre au sujet de ses propres *formes debout.* « C'est de cette manière que, pour le moment, je puis me rendre plus réelles des qualités telles que la mystérieuse intimité d'une figure, sa conscience, son poids »; et il ajoutait : « l'une des raisons pour lesquelles je me suis récemment essayé au portrait est peut-être que je sens le besoin de combler la faille qui sépare mes figurants du véritable animal humain ». Mais les portraits de Sutherland, pour admirables qu'ils soient, appartiennent à une catégorie tout à fait à part de son œuvre, et ses *formes debout* tendent à devenir plus chimériques et inhumaines que jamais. Chadwick se trouve dans une situation légèrement différente ; il



L'Œil intérieur. *1952. Fer et verre. Hauteur : 228,5 cm. Musée d'Art Moderne, New York.*



Lynn Chadwick au travail dans la pièce vitrée qui lui sert d'atelier.

n'a jamais partagé le sentiment intense qu'a Sutherland des « modalités inconnues d'existence », et, bien que très évidemment il en éprouve souvent le besoin, il ne semble guère avoir le désir de supprimer la faille.

Aussi étrange que ce soit, les tentatives faites par les artistes contemporains les plus sensibles pour représenter l'apparence humaine sont peu satisfaisantes, à moins que l'on n'aboutisse comme Moore à des formes trop massives, comme Marini à des silhouettes gonflées, ou encore, comme Giacometti, à des images déformées qui semblent reflétées par le dos d'une cuillère ; même les jeunes filles de Manzu ont besoin pour prendre vie du voisinage de ses cardinaux qui rend leur nudité déplacée. Tout se passe comme si le corps humain ne représentait pas de façon adéquate notre sentiment actuel de *l'énormité* de la condition humaine. La tentative la plus remarquable qui ait été faite ces dernières années en Angleterre pour libérer la représentation du corps humain le fut par Reg Butler dans sa *Jeune fille enlevant sa chemise*, mais il y a depuis toujours dans les formes créées par Butler un élément d'observation directe. Si Chadwick devait suivre la même voie, il lui faudrait renoncer à la logique non visuelle qui contrôle ses constructions et donne aux créatures de son art leur autonomie.

L'élan de son improvisation a rendu la vie à l'homme-oiseau surréaliste et à sa femelle et renouvelé leur forme ; c'est en évitant l'image humaine que Chadwick est en mesure de rendre hommage, sans aucune contrainte, à Eros, le dernier de nos dieux. *R. M.*

Si vous voulez en savoir davantage

Allez voir les œuvres du sculpteur anglais au Musée d'Art Moderne de Paris à partir du 9 février. L'exposition, dont le noyau est formé par les œuvres présentées à la dernière Biennale de Venise, sera montrée ensuite au Stedelijk Museum d'Amsterdam et au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles.

Livres sur l'art

LA PEINTURE HOLLANDAISE

par Jean Leymarie

L'éditeur s'est surpassé. L'école hollandaise se prête aux reproductions en couleurs, mais plus qu'une autre elle associe à la peinture le dessin et la gravure. L'auteur le sait bien et il écrit des dessins de Rembrandt qu'ils sont « sa part secrète et quasi miraculeuse ». Skira le sait aussi et pour la première fois il reproduit une gravure, la pièce aux cent florins, ce qui n'augmentera pas sa gloire. Est-il donc plus difficile de donner des images en noir qu'en couleurs ?

La bibliographie est vaste, claire, au courant et même elle n'oublie pas le dernier ouvrage de G. Isarlo. Mais s'il s'agit d'initier le lecteur de langue française, elle dépasse le but. Mieux eût valu simplifier, renvoyer aux ouvrages-clefs, aux revues : Oud Holland n'est pas cité. Du moins cette bibliographie-fleuve signifiera au grand public que la peinture hollandaise n'a rien d'une *terra incognita* et que pourtant les érudits, dans une compétition internationale, découvrent sans cesse du nouveau : textes, œuvres, maîtres, points de vue. Il y avait de quoi se perdre, mais l'auteur a su recourir aux avis autorisés : à l'Institut royal d'Histoire de l'Art de La Haye. Loin d'être écrasé par le thème, mais entraîné et stimulé par lui, il nous a donné un de ses meilleurs livres, et le style même, sobre et élégant, contribue à sa réussite.

Les réflexions qui suivent concernent surtout la méthode et le plan. Pour l'historien de l'art, l'œuvre est essentielle. C'est d'elle qu'il part, à elle qu'il revient, mais il ne doit pas négliger le milieu et l'époque. Leymarie ne l'ignore pas, à preuve son chapitre sur les Primitifs, le meilleur, le plus neuf pour le public français. Il lui suffit de deux pages — pourquoi pas une petite carte? — pour exposer la situation du monde néerlandais avant la coupure et les caractéristiques de la *devotio moderna*, de sorte que l'on comprend mieux les émouvantes images de dévotion de Gérard de Saint-Jean. Signe des temps, Gérard occupe la première place et non pas Jérôme Bosch et il devient même difficile de se faire une idée exacte de ce dernier, car aucune de ses grandes compositions n'est reproduite.

Pour le XVIe siècle, une vingtaine de pages et il faut l'avouer, c'est la partie manquée du livre. Trop de digressions artistiques, de considérations historiques passe-partout. Maintes allusions sans doute à l'histoire des Pays-Bas dans ce chapitre et les suivants, mais elles exigent la connaissance préalable d'une histoire qui n'est pas forcément familière au lecteur pour lequel le livre a été écrit. Il eût fallu apporter une mise au point semblable à celle du début. Pas une date. Rien sur les protagonistes, ni sur les Gueux, ni sur le Taciturne, cité par hasard à propos de Mor. Il eût fallu marquer que le réveil évangélique, puis la révolte politique ont mené à cette liberté de conscience et à cette liberté politique qui scandalisent les absolutismes. L'auteur parle de « la solitude intérieure et de l'angoisse sans fin causées par la Réforme » et ces définitions suggérées par je ne sais quelle secte ne valent ni pour la Réforme, ni pour l'âme des Pays-Bas...

Mais revenons au XVIe siècle. Pour la première partie, Engelbrechts le maniériste et Lucas de Leyde sont bien mis en lumière, mais pourquoi avoir classé parmi les primitifs Mostaert et n'avoir donné du romaniste Scorel que des œuvres qui ne correspondent pas à son style antiquisant : les étapes de la « Renaissance » en sont faussées. S'il est vrai qu'au moment où éclate la rupture (quand donc ?), les différences artistiques entre le Nord et le Sud se réduisent à quelques nuances, il fallait marquer comment ces nuances deviennent des oppositions dans la seconde partie du siècle. Et si des influences étrangères interviennent, celle de Venise bien marquée à propos de Aertsen, celle de Fontainebleau aussi à laquelle il est fait deux fois allusion, des allusions seulement, faute de connaître l'article paradoxal, mais fondamental de Kauffmann de 1924, les Pays-Bas proposent alors des innovations qui vont nourrir deux siècles durant la peinture européenne. Certes J. L. le sait et il le dit, mais sans assez de vigueur. Il aurait dû insister sur les portraits de groupe du XVIe siècle, qui au fond sont plus originaux que les assemblées d'une aisance théâtrale du XVIIe siècle. Les peintres de composition sont expédiés en peu de lignes. Pourtant s'ils renouvellent les thèmes anciens, ils en proposent de nouveaux, religieux ou allégoriques, avec une indépendance étonnante pour l'époque, avec une tension visionnaire qui fait penser à Blake, et dire de Roemerswale qu'il est « étrange », sans plus, c'est méconnaître le Greco néerlandais. De même pour le maniérisme ou l'académisme de Haarlem autour de 1600 qui sont écartelés entre deux chapitres alors qu'il eût été curieux de faire ressortir leur originalité par rapport à l'Europe.

Au lieu d'insister sur cette époque des libérations, des recherches, des conquêtes, J. L. a préféré mettre l'accent sur l'École d'Utrecht, la médiation italienne et les caravagesques et il l'a fait à merveille. Nous avons lu avec le plus vif intérêt ses réflexions sur les affinités des artistes néerlandais avec d'autres maîtres européens et son étude sur Terbruggen. Le mouvement intéresse toujours les chercheurs, mais enfin l'ouvrage de Von Schneider date déjà de 1933 ; les éclairages nocturnes de Honthorst ont cessé de nous éblouir et nous sentirons bientôt davantage le côté artificiel de ce mouvement.

Dans un travail de ce genre, il faut respecter les positions acquises et réserver une place d'honneur aux leaders éprouvés. Les pages que leur consacre J. L. sont excellentes. Par exemple le chapitre sur Rembrandt et l'univers intérieur. De même pour Hals ou pour Vermeer, le peintre « pur », mais peut-être figé dans une perfection un peu froide, pour Ruysdael ou Steen. Passages remarquables aussi sur des artistes moins connus du grand public tels Seghers ou Saenredam, ou sur tel ou tel thème, comme la nature morte. Des regrets sans doute et qui viennent d'abord du choix des planches : trop peu de portraits, trop peu d'exemples de ces petits maîtres que notre époque retrouve grâce à Mme Brière-Misme. Aucun de ces tableautins lumineux et grouillants de vie qui résument la vie hollandaise du début du siècle. J. L. écrit que pour les Hollandais, la mer est une seconde patrie, mais les « marinistes » sont bien négligés. Il s'attache avec raison aux paysagistes italianisants, mais pourquoi passer si vite sur la peinture « académique » chère à la cour, sur cet art de la « maison des Bois » dont la réhabilitation s'impose ?

Tout dire, tout montrer était impossible. Il n'était pas facile de rassembler tant de richesses, d'où de monotones énumérations. Présenter les villes, dire ce qu'est au juste dans la société hollandaise le peintre, très différent de ceux du reste de l'Europe, mettre en vedette les grands, puis tout simplement étudier les thèmes l'un après l'autre, voilà sans doute une présentation qui eût permis d'alléger, d'éclaircir, de faire ressortir l'originalité de l'art hollandais et son rôle d'initiateur.

Tel quel l'ouvrage a coûté un effort qui ne sera pas refait aisément et la vision générale qu'il propose s'imposera pour de longues années au public de langue française.

François-Georges Pariset.

Jean Leymarie : « La peinture hollandaise. » In-4º, 216 p., 114 planches en couleurs. Skira, Genève, Paris. 8650 francs.

FROM VAN EYCK TO BRUEGEL

par Max-J. Friedlaender

Il paraît singulier de rééditer, quarante ans après sa publication, un ouvrage sur les Primitifs néerlandais, en un temps où ont paru chez Elsevier, Skira, P. Tisné, d'importants livres modernes sur le sujet, et de proposer au grand public, pour accompagner un ensemble de très belles images, un texte appuyé de l'autorité d'un grand nom, et pourtant en partie périmé. L'auteur, en sa longue carrière, a modifié, rectifié, enrichi ses premières notes. Son monumental ouvrage, Die Altniederländische Malerei, *publié en 14 volumes de 1924 à 1937, en était déjà une complète refonte. L'histoire des peintres des anciens Pays-Bas s'est beaucoup transformée depuis la guerre de 1940, que l'on ait souligné leur originalité ou leurs liens avec l'étranger, qu'on les ait éclairés par une plus juste interprétation des grands courants du goût européen ou par un plus strict recours aux conditions historiques, économiques et sociales de leurs créations. J'en veux pour signe une remarque du chapitre ici consacré à Bruegel. Ce peintre, note Friedlaender en 1916, n'a pas dans l'esprit du public la place*

qu'il mérite. « Lier les noms de van Eyck et de Bruegel » peut sonner « comme une provocation ». Or aujourd'hui Bruegel est généralement tenu pour un génie et les jeunes peintres le prennent pour maître. Friedlaender, par son ouvrage de 1937, a contribué comme Hulin de Loo, Edouard Michel, Glück, Tolnay, pour ne pas citer d'auteurs plus récents, à mettre en lumière ses éminents mérites. Faut-il donc négliger tant d'expositions révélatrices, de travaux de laboratoire, de livres érudits, de judicieuses critiques présentés depuis 1920 et offrir encore de l'art flamand primitif le visage que tâchait de dessiner Friedlaender en 1916 ? Les bibliographies établies par Edouard Michel en 1953 dans son Catalogue raisonné des peintures flamandes du Louvre *permettent de mesurer à quel point cette entreprise est une gageure.*

Elle est pourtant louable et même réconfortante. En rappelant l'importance de certains ouvrages du passé, elle montre que les vues perspicaces d'un grand historien conservent par delà les années une valeur d'enseignement. Ce beau livre, pour la première fois habillé à l'anglaise en une traduction fidèle et aisée, présenté avec soin, riche d'excellentes images en noir et de planches en couleur inégales mais précieuses, est un juste hommage rendu à un pionnier de la peinture.

Dès l'Exposition de Bruges de 1902, deux hommes, Hulin de Loo et Friedlaender, sûrs que ces « Primitifs » ne l'étaient pas, se sont fixé deux tâches : débrouiller un chaos, séparer les tableaux allemands ou français des tableaux flamands ou hollandais, grouper des œuvres autour des noms — et d'autre part suivre l'évolution de van Eyck à Bruegel, caractériser l'apport initial, éclairer le point d'aboutissement. Hulin de Loo, scrupuleux, toujours plus disposé à refuser des attributions qu'à en admettre, donna avec van Bastelaer en 1909 son ouvrage capital sur Bruegel. Friedlaender, plus aventureux mais plus intuitif, étudiait un à un tous les peintres et couronnait aussi ses recherches par un volume consacré à Bruegel. Le texte réédité par Phaidon, et auquel Grossmann a tenu à n'apporter en notes que les retouches strictement indispensables, marque une étape de ces patients efforts.

Son intérêt actuel égale-t-il son intérêt historique ? Ne cherchons pas, même limitée à une vue ancienne, une histoire suivie et complète. Le XVIe siècle, qui nous passionne dans la mesure où nous trouvons aujourd'hui son unité dans le « maniérisme » et que j'ai pour ma part essayé d'éclairer d'une autre façon, est conçu par Friedlaender comme une décadence, une ingrate transition entre van Eyck et Rubens. Hormis Bruegel il n'est représenté que par des artistes du début du siècle. Des peintres importants, Marinus, van Hemessen, Bellegambe, van Orley, P. Coecke, Bles, van Amstel, J. Massys et surtout Floris, Heemskerk, Lombard, Aertsen, Bueckelaer, Moro, étudiés dans Die Altniederländische Malerei, *sont absents d'un volume qui laisse sans réponse cette question essentielle : pour s'adapter à une conscience nouvelle du monde, à une sensibilité neuve, les peintres du Nord ont-ils trouvé une formule qui assimile les techniques et les goûts d'Italie à la profonde et solide tradition locale ?*

Le lecteur ne s'étonnera pas sans doute de voir que pour le XVe siècle Rogier de la Pasture et van der Goes sont les plus longuement étudiés. Mais il se demandera pourquoi Gossart a droit à dix pages, Mostaert à sept et l'obscur Joest à six quand Bruegel est présenté en huit pages. La disproportion surprend. Mais en ce livre Friedlaender n'a souci ni d'équilibre ni de synthèse. Il ne cherche à unifier ni la structure ni le contenu des chapitres. Il présente sous forme de notes juxtaposées un certain état de ses trouvailles dans le cadre des problèmes qui préoccupent alors les historiens. Il élimine ce qu'il n'a pas pleinement étudié, il nous livre ce qu'il vient d'éclairer. Ainsi s'expliquent choix et contenu. Certains chapitres (sur Memlinc, G. David, Provost, Lucas de Leyde), enrichis plus tard par l'auteur, sont pour nous sous leur forme présente sans importance. D'autres sont des articles de revue situant un peintre curieux jusqu'alors méconnu (Joest, Mostaert). D'autres établissent les bases d'une enquête à poursuivre (Gossart, van Cleve). Grossmann, dans sa note pour l'édition Phaidon est donc optimiste quand il estime que « c'est là un des rares livres de ce temps qui n'ait rien perdu de sa force ».

Mais ce livre nous propose encore d'utiles leçons. Contre l'indigeste pédantisme de la science allemande et les minuties de Morelli, Friedlaender choisit la démarche du critique d'art *avide seulement d'exprimer la délectation que l'œuvre lui propose et de reconnaître des styles. Identifier des tableaux, préciser les « qualités distinctives » des artistes, suppose alors une longue fréquentation des peintures, une sensibilité intuitive propre à capter l'essentiel. Ce n'est incompatible ni avec les exigences historiques ni avec un art de bien écrire, et c'est salutaire. Je ne suis pas certain que « les attributions correctes apparaissent spontanément au premier coup d'œil comme on reconnaît un ami », mais je pense que le but de l'histoire de l'art est bien de reconnaître ces amis que sont les peintres et d'« intensifier le plaisir que procurent les œuvres ».*

On saisit cette méthode au vif en quelques chapitres remarquables concernant Bouts, Bosch, van der Goes. Friedlaender est un des tout premiers à s'être avisé, ce qu'ont un peu oublié quelques-uns de ses successeurs, que Bosch, illustrateur d'un monde bizarre proposant à notre sagacité d'infinis problèmes, était d'abord un peintre surprenant et que définir son style de peintre était le premier moyen d'appréhender le contenu de ses tableaux. Il a aussi, avant d'autres, exalté en termes heureux la singularité puissante et moderne de van der Goes. Et si, suivant son propos, on veut ne chercher dans son livre que des raisons de contempler avec plus de joie les tableaux anciens, il faut lire les pages inspirées qu'il a consacrées au retable des Portinari de van der Goes, à l'étrange et subtile poésie du portrait des Arnolfini de van Eyck. Robert Genaille.

Friedlaender : « From van Eyck to Bruegel ». Texte anglais de Marguerite Kay. Notes de F. Grossmann. 141 p. de texte. 293 ill. noir, 12 ill. coul. Phaidon, Londres.

L'ART ITALIEN

par André Chastel

L'apparence des plus modeste de ces deux petits volumes pourrait faire croire à un de ces livres de vulgarisation, comme il y en a tant, où sont simplement rappelées les notions les plus classiques. C'est tout le contraire. Dès les premières pages du premier volume, on comprend que l'auteur ne négligera rien : ni le complexe, ni le difficile. De fait, tout l'ouvrage est gorgé de substantifiques précisions.

Grâce à un index biographique des artistes cités — avec référence des pages où ils le sont — il pourra être considéré et utilisé comme une sorte de petit dictionnaire de l'art italien. Il pourra de plus, en raison de son format très maniable et d'un index topographique très bien fait, où ne manque même pas Acerenza, être emporté en voyage, et, dans une certaine mesure, servir de guide. Une bibliographie soignée, où sont abondamment mentionnés des auteurs italiens, allemands, anglais, nous apporte la clef de l'ouvrage. M. André Chastel est professeur à la Sorbonne. Il est évident que son *Art italien* est essentiellement un *précis* pour étudiants.

Lisons quelque page au hasard, celle par exemple où Raphaël est étudié en fonction des maîtres qu'il chercha à assimiler :

L'élève du Pérugin se tourne en 1504 vers Léonard ; Raphaël adopte le « sfumato » dans la Madone du Grand Duc *(Pitti, 1505), la composition pyramidale dans la* Belle Jardinière *(Louvre, 1507), le lien de la figure et du paysage avec* Madeleine Strozzi *(Pitti, 1505). Puis la force virile de Michel-Ange l'attire à partir de la seconde des « stanze » (1511) ; on en retrouvera les nus, le mouvement dramatique, assimilés dans l'*Incendie du Bourg, *dans les* Sibylles de Sainte-Marie-de-la-Paix *(1514). Mais certains aspects de la peinture tonale des Vénitiens, de Titien lui-même, connus à travers Sebastiano del Piombo, s'incorporent aussi au nouveau style. Ce travail est sensible dès la* Messe de Bolsène *à la seconde chambre (1511-1514), dans la* Madone au poisson *(Prado, 1513), dans les portraits.*

Le schéma didactique *brille* par la simplicité même de l'expression.

En des chapitres plus difficiles, Chastel, forcé au style bref, et trop probe pour éluder la complexité des faits, aboutit parfois à des ellipses, qui pourront déconcerter l'ignorant. Mais, dans l'ensemble, sa rédaction soigneuse et nette est parfaitement à la portée de l'honnête homme. La forme même du livre l'a obligé à de denses formulations, et il n'est guère de pages où ses extraordinaires qualités de précision concise ne puissent, par leur clarté, séduire et enchanter un chacun.

Le sujet, tel qu'il l'a conçu, est des plus vastes. De l'Italie paléochrétienne aux productions du XXe siècle, tout est abordé de face.

La considération des origines et celle des « renaissances » avant la Renaissance ont complètement renouvelé la compréhension de celle-ci. « C'est dans un double rapport avec Byzance et le gothique que le souvenir des œuvres antiques a été évoqué », dit très justement André Chastel à propos de Torriti et Cavallini, précurseurs directs de Giotto : « le travail, qui s'est fait autour de 1300, a été non de ressusciter l'ordre antique, mais de rassembler tous les éléments d'un art grandiose et plein ». C'est plus tard seulement qu'on a confondu l'épanouissement artistique de 1300 et l'humanisme « antigothique ».

Ainsi peut être mieux comprise la profonde originalité de la Renaissance italienne : « il n'y a pas une église de la Renaissance qui soit la copie d'un édifice

romain, pas une œuvre des maîtres qui imite une composition grecque ou romaine ». Les Renaissants ont considéré les Anciens comme des égaux, qu'ils étaient capables de comprendre pleinement. Ce n'est pas le style de l'Antiquité, ce sont ses qualités de dignité — par appropriation — et de pureté — par idéalisation —, que poursuit Palladio, « préférant un motif bien appliqué à un entassement sans contrôle » de frontons, de colonnettes, d'arcs et de corniches. Il n'y avait aucun exemple en France, aux Pays-Bas, en Allemagne, d'un tel souci d'harmonie cohérente. Cette recherche a été le propre de l'Italie ; « la *Pietà* de Michel-Ange, l'*Ecole d'Athènes*, l'église San Biagio à Montepulciano sont des exemples accomplis de cette parfaite articulation des plans, de ce contrôle des éléments qui assure l'ordre et, malgré l'abondance et la diversité des parties, l'unité de l'œuvre. »

Chastel souligne utilement l'importance du décor en Italie. La place, les façades y constituent souvent, plus que les édifices eux-mêmes, l'unité monumentale. De Giotto au Bernin presque tous les peintres italiens ont été plus ou moins architectes, en raison même de leur prestige et des travaux que les cités demandaient à ceux qu'elles considéraient comme les metteurs en scène de la vie sociale.

Les descriptions architecturales de Chastel sont remarquables de netteté. Des rapprochements instructifs en éclairent les suites évolutives :

Alberti, étudiant la question des façades, était passé de la solution par l'arc de triomphe (Rimini) à celle du portique (Saint-Sébastien, Mantoue) et finalement à leur combinaison (Saint-André, Mantoue).

Voilà qui s'insère aisément dans l'esprit !

Dans cet ordre d'idées, est particulièrement bien mise en lumière la suite cohérente qui conduit Palladio de la *villa Godi-Porto* de Lonedo à l'épanouissement de la *Rotonda* en passant par la *villa Thiene-Cicogna* et la mélancolique *Malcontenta*.

Ah ! les choses seraient plus claires encore si les illustrations étaient plus abondantes. (Mais ce sera un bon exercice pour le lecteur studieux que de composer avec cartes postales et photos un petit album complémentaire.)

L'importance reconnue à la notion de décor aide à comprendre non seulement la signification des ensembles monumentaux, mais aussi celle de certains détails : celle, par exemple, du Baldaquin de Bernin à Saint-Pierre de Rome.

Son goût personnel pour l'architectural amène Chastel à une réaction instinctive contre le goût moderne du « morceau » heureux. Cela l'entraîne parfois à dédaigner certaines merveilles « tonales », dues tantôt à la couleur même de la pierre, tantôt à celle que crée la prédominance de l'ornemental sur l'architectural (cathédrale d'Ancône, cathédrale de Bitonto). En revanche, il distingue immédiatement l'ampleur de conception, celle, par exemple, de la chaire de Pise, de Giovanni Pisano, « aussi complexe, aussi peuplée qu'une cathédrale » ; et il peut ainsi considérer avec de justes égards certaines grandes périodes du meuble, comme celle qu'a connue la marqueterie avec les frères de Lendinara (stalles de la cathédrale de Modène) et l'atelier de Baccio Pontelli (« studiolo » de Frédéric de Montefeltre à Urbin), quand, s'enchantant d'effets de perspective, elle s'est faite, à sa manière, « architecturale ».

Est reconnu ainsi, non *a priori*, mais par une exploration intelligente, une sorte d'accord spécifique entre les aspirations artistiques particulières à l'Italie et l'épanouissement de l'art baroque. Aux côtés du merveilleux chef-d'œuvre de Tiepolo au palais Labia-Beistegui, éblouissant même après Maser, juste place est faite, en raison de sa valeur significative, à une réalisation comme la *Gloire de saint Ignace* du fr. Pozzo. Ce qui atteint ici son comble, c'est une constante de l'art italien : les architectures imaginaires sont aussi importantes chez Giotto et chez Piero que chez Tiepolo et chez Pozzo.

Une grande modération dans les jugements, cette modération naturelle à ceux dont le savoir est vaste, permet à Chastel de tout étudier, de ne rien mépriser absolument. C'est à peine si Guide est blâmé pour ses trop fades figures de dévotion. Fontana ne l'est point. La cathédrale de Milan est aussi attentivement considérée que Castel del Monte ; Fontanesi, Fattori ne le sont pas moins que Modigliani, Chirico ; et Medardo Rosso pas moins que Marini. *Berne-Joffroy.*

André Chastel : « L'art italien ». 2 vol. T. I : 270 pp. ; t. II : 336 pp. — Collection « Art, Style et Technique ». — 11×17 cm. — 128 pl. — Larousse, Paris. 1500 francs.

ODILON REDON

par Roseline Bacou

Malgré la qualité des peintres et des écrivains qui n'ont cessé de l'entretenir, on peut dire que la gloire d'Odilon Redon était jusqu'ici restée très confidentielle. Les deux ouvrages consacrés au peintre et au lithographe en 1913 et en 1923 par André Mellerio n'ont pas été réimprimés ; seule une élite s'est penchée sur la Correspondance *ou sur cet admirable « journal intime » que Floury publia en lui donnant pour titre* A soi-même *(1922).*

La thèse à laquelle travaillait depuis plusieurs années Roseline Bacou a paru très heureusement aux éditions Pierre Cailler le jour même où s'ouvrait, si longtemps désirée, la rétrospective du Musée de l'Orangerie.

Nulle n'était mieux préparée que la petite-fille de Gustave Fayet — qui grandit au milieu des quadriges et des fleurs collectionnés par ce mécène — à l'étude du « mystère Redon ». Avec toutes sortes de scrupules et sans l'ombre de pédanterie, forte d'une documentation inédite, elle est parvenue à définir le caractère de l'artiste et ses méthodes, à montrer la part égale du conscient et de l'inconscient dans chacune de ses créations. La reproduction intégrale du long article d'Emile Bernard publié en 1904 dans L'Occident, *et que Redon couvrit de notes marginales, a permis, notamment, de dissiper les malentendus dont eut à souffrir toute sa vie un artiste accusé de « littérature » alors que son imagination part toujours du réel considéré comme un tremplin, et ne cesse d'obéir au contrôle de la raison :* « Le surnaturel ne m'inspire pas, *écrit-il, non sans quelque paradoxe...* Je certifie que la plus vive clairvoyance est nécessaire à toutes les minutes de ma gestation. » *Quand Francis Jammes, imaginant un dialogue avec une rose peinte par Odilon, fait dire à celle-ci :* « Tu cherches le secret de son génie ? Je l'ignore et lui-même l'ignore », *le peintre vivement proteste :* « La rose a tort, je sais ce que je fais. »

Les rapports de Redon avec ses admirateurs du temps des premiers albums (Dans le Rêve, *les* Origines, Songes, *etc.), avec Huysmans, Mallarmé, Hennequin (qui lui fit lire la* Tentation de saint Antoine*), Gide, les frères Natanson, Gauguin, Emile Bernard, Schuffeneker, sont précisés avec finesse ; des citations d'articles ou de lettres inédites montrent ce que l'artiste reçut de son époque et comment il réagit aussi bien contre le Symbolisme que contre l'Impressionnisme, nous menant à des altitudes auxquelles tous ses contemporains, même les plus grands, avaient renoncé.*

Une bibliographie documentée, un catalogue descriptif abondamment illustré par près de deux cents in-texte ou hors-texte rendent ces deux petits volumes in-octavo indispensables aux admirateurs de Redon comme aux visiteurs de l'Orangerie dont la rétrospective ne pouvait, vu l'exiguité du cadre, que résumer les aspects essentiels d'un des grands visionnaires modernes. Roseline Bacou n'a point manqué de souligner toute l'importance de l'œuvre en blanc et noir, origine des pastels, des peintures, des décorations exécutés par la suite, et de ce qu'on pourrait appeler le clair-obscur coloré *de Redon, le mot clair-obscur désignant, autant que le conflit des valeurs, la collaboration, constante ici, du visible avec l'invisible.*

L'œuvre lithographié, riche de près de trois cents pièces, et qu'a récemment analysé très intensément sous un jour nouveau Swen Sandström dans le Monde imaginaire de Redon *(Lünd 1955), ne pouvait être révélé à l'Orangerie que par une dizaine de pièces maîtresses, comme le* Pégase captif *ou* l'Art céleste. *La Bibliothèque nationale, qui se doit de faire pour Redon ce qu'elle a fait pour Toulouse-Lautrec, serait bien inspirée en rapprochant de ses gravures celles de son premier maître, Rodolphe Bresdin, plus méconnu encore, et dont Roseline Bacou a justement rappelé l'influence décisive au départ, mêlée à celle de Corot et à celle d'Eugène Delacroix.* Claude Roger-Marx.

R. Bacou : « Redon ». 2 vol. ; t. 1, texte et 6 pl. coul. ; t. 2, 115 ill. et 6 pl. coul. — Pierre Cailler, Genève. 1800 francs.

FRAGONARD

par Louis Réau

Certains peintres semblent inspirer plus que d'autres les monographies, et il ne se passe pas d'année qu'on ne voie paraître sur eux des ouvrages savants ou de vulgarisation. Il n'en est pas ainsi pour Fragonard, qui, depuis le livre du baron Portalis paru en 1889, n'a pas encore trouvé son historien ni l'ouvrage *définitif* qu'il mérite.

Le livre que vient de faire paraître M. Louis Réau tente de combler cette lacune, en attendant le « catalogue critique de l'Œuvre » que nous promet M. Wildenstein et qui doit paraître prochainement aux éditions Phaidon.

Tout d'abord, M. Réau fait justice de nombreuses légendes qui dénaturent la vie de Fragonard. Ce qu'on sait de ce dernier se résume d'ailleurs en peu de choses : sa naissance à Grasse, sa vie à Paris, ses deux voyages en Italie, quelques bonnes fortunes, son mariage et son amitié amoureuse avec sa belle-sœur Marguerite Gérard.

Sur ce dernier chapitre, les écrivains se sont cru obligés de broder et il faut savoir gré à M. Réau de rétablir les faits aussi rigoureusement.

Après la biographie de l'artiste, M. Réau étudie sa formation artistique et distingue dans son œuvre les influences française, italienne et néerlandaise, nous le montrant « fidèle au principe de l'alternance entre les influences méditerranéennes et nordiques qui régit depuis le Moyen Age l'évolution de la peinture française ». Formé à Paris, Fragonard est avant tout l'élève et le disciple de Boucher et son art procède de Carle Van Loo et de Natoire. Ses voyages en Italie furent pour lui une révélation. Plus que les très grands noms, l'enchantent les Bolonais, les Napolitains et les Vénitiens.

Les apports hollandais ne sont pas moins importants. On ignore trop le courant rembranesque dans la peinture française du XVIII[e] siècle. Ainsi connaît-on plusieurs copies par Fragonard des Rembrandt de la collection Crozat. Ses portraits s'inspirent de Franz Hals et ses paysages de Ruysdael. Enfin, les petits maîtres hollandais qu'il copie, Gérard Dou, Metsu et Terborch, le marquent surtout dans la deuxième moitié de son œuvre. Devant cette importance de l'apport hollandais, on est en droit, comme le fait M. Réau, d'avancer l'hypothèse d'un voyage en Hollande vers 1775.

L'œuvre est ensuite attentivement examiné. M. Réau étudie le peintre de genre, le portraitiste, le paysagiste, le dessinateur, l'illustrateur, le graveur. Il montre comment le peintre de polissonneries des premières années se fait petit à petit professeur de vertu. Puis il nous montre l'influence de Fragonard qui, tout en n'ayant jamais été un chef d'école, a suscité nombre d'imitateurs en France et à l'étranger, sans doute parce que son art reflétait son époque.

Les reproductions en couleurs de l'ouvrage sont généralement bonnes. Nous n'en dirons pas autant pour les reproductions en noir qui sont assez ternes, et surtout pour les sanguines qui viennent fort mal avec le procédé ici employé. Il est d'autre part regrettable que certains tableaux plus douteux soient reproduits comme étant de Fragonard et catalogués comme tels.

Enfin, pourquoi l'éditeur s'est-il cru obligé d'affliger son livre d'une couverture aussi laide, intermédiaire entre le livre de prix de naguère et la boîte de bonbons d'un grand chocolatier ?

Georges de Lastic Saint-Jal.

Louis Réau : « Fragonard, sa vie et son œuvre ». Format 24×31 cm. 274 pages dont 10 en couleurs. Elsevier, Bruxelles, Paris. 3500 francs.

GEORGES BRAQUE

par Maurice Gieure

*Voici un volume qui retrace d'une manière claire et complète l'évolution de l'œuvre de Braque et en donne une parfaite compréhension. Outre diverses illustrations dans le texte, il comporte 130 grandes reproductions, dont plus d'une trentaine en couleurs, une étude approfondie d'une centaine de pages, enfin des documents divers, tableau chronologique, bibliographie, pensées de Georges Braque, etc... La présentation est parfois discutable mais, pour ceux qui s'intéressent à l'œuvre du peintre, un tel livre sera un excellent instrument de travail. Son maniement exige cependant du lecteur un certain effort, et suscite parfois chez lui de l'agacement. L'étude excellente par le fond de Maurice Gieure est d'un langage difficile, peu agréable et parfois confus ; d'autre part le texte renvoie à des planches dont le numéro d'ordre, et le titre, ne correspondent pas à ceux indiqués. Maurice Gieure analyse minutieusement certains tableaux dont les reproductions se trouvent dans la deuxième partie du volume (très souvent avec fausse référence) de sorte que le lecteur attentif doit s'exercer à tenir le volume ouvert sur plusieurs pages différentes. Cet effort cependant reçoit sa récompense car Maurice Gieure a bien élucidé les problèmes techniques qui se sont posés à Georges Braque, et notamment les questions de volume et d'espace. Il rend sensible, à propos des plus importants tableaux qui jalonnent la route glorieuse de Braque, la différence que celui-ci établit entre l'*espace visuel *et l'*espace tactile. *On ne peut rien ajouter à une si excellente démonstration.*

Un autre mérite de ce livre est de bien montrer en quoi consistent la ferveur *et la* poétique *de Georges Braque. M. Gieure a bien raison de refuser tout commentaire littéraire ou symbolique, sur ces tableaux qui ne cherchent pas à atteindre une autre signification que celle incluse dans les formes et les couleurs. Pourtant il peut, sans contradiction, dégager une* « sur-signification » *de certaines toiles, peu nombreuses, où le peintre, sans sortir du pur langage pictural, exprime une obsession, un mythe poétique, voire une angoisse : « La Femme au Miroir », « Double Figure », « La Patience », « Vanitas », etc... Il est vrai qu'on a trop souvent insisté sur le* « côté artisanal » *de l'œuvre de Braque. Il n'y a pas de grande œuvre qui ne repose sur un fond très riche d'émotions, mais nous savons comme, chez Braque, l'émotion est toujours dominée.*

Le danger de toute étude sur Braque est de chercher à y introduire quelque parallèle entre certaines périodes de l'œuvre de ce peintre et certaines « époques » de Picasso et de vouloir attribuer à l'un ou l'autre le mérite de l'invention ou d'une antériorité quelconque (notamment en ce qui concerne le cubisme). M. Gieure échappe de tout juste à ce danger. On préférerait qu'il ne parlât point du tout de Picasso et qu'il n'ait donné aucune reproduction de ses œuvres. (Il y en a trois, si je compte bien.) C'est trop ou trop peu. Sur leurs rapports, des éclaircissements nous seront peut-être donnés plus tard... ou jamais. Georges Limbour.

M. Gieure : « Georges Braque ». In 4°. 136 pl. noir et coul. — Tisné, Paris. 5400 francs.

POST-IMPRESSIONISM

par John Rewald

John Rewald a obtenu il y a dix ans un succès mémorable avec son « Histoire de l'impressionnisme » (éd. anglaise, New York, 1946, trad. ital. 1952, éd. française 1955). Il a réussi avec une documentation fraîche et habilement distribuée à faire — un peu dans l'esprit des « Hommes de bonne volonté » — l'histoire d'un « groupe » plus ou moins unanime et d'un « mouvement » : la chronique était entraînée et comme soulevée au-dessus du reportage terre à terre par la chaleur des amitiés qui se sont nouées autour de Manet ou de Degas et par l'élan des problèmes artistiques dont le récit même des discussions de 1867 ou de 1874 imposait l'actualité. On a pu critiquer la méthode (« l'art n'est pas une réalité autonome, détachée de la réalité sociale. On est surpris d'une position aussi périmée », Pierre Francastel), regretter l'absence de principes critiques et la tendance à effacer les œuvres dans les personnalités et celles-ci dans le « mouvement » ; il reste que J. Rewald a fourni un travail fondamental avec un tact, une objectivité et une précision dont R. Longhi lui a volontiers donné acte dans sa préface à la version italienne. On attendait la suite avec curiosité.

Elle comportera deux volumes : celui qui vient de paraître, pour la période 1886-1893 et, sous le titre « De Gauguin à Matisse », la chronique des quinze ou vingt années suivantes.

Les difficultés d'organisation deviennent ici considérables. Il n'y a plus de « foyer » parisien ; l'impressionnisme a éclaté, et les artistes les plus entreprenants, Gauguin, Van Gogh, Bernard, tentent de fonder à Pont-Aven, à Arles, voire aux Tropiques, l'école qui le dépassera. Les années qui suivent la dernière exposition des impressionnistes (mai 1886), sont pleines de querelles et de conflits entre les nouvelles sectes (Pissarro dans ses lettres se plaint souvent de l'« esprit sectaire » qui envahit la peinture), de manifestes associés à ceux des poètes et de propos ambitieux, qui contrastent avec la simplicité et l'absence de prétention intellectuelle de Monet ou de Renoir autour de 1870, et avec le détachement ironique d'un Degas.

L'auteur était décidé, comme en 1946, à laisser parler les faits et les textes, à s'effacer au maximum derrière la documentation — de manière à éviter le ton « indirect » des romans de Conrad et à prendre celui des romans naturalistes. Ne se proposant ni de juxtaposer des portraits d'artistes — comme Lionello Venturi —, ni de s'attacher à la « logique » des problèmes formels — comme Focillon —, il devait porter son effort sur l'arrangement narratif. Les traits du précédent ouvrage s'y sont trouvés fatalement exagérés : il a fallu manœuvrer plus visiblement les héros comme des personnages, varier les éclairages, faire glisser les vieux impressionnistes au second plan pour détacher les « premiers rôles » (Vincent, Gauguin, Seurat, Redon), introduire çà et là les comparses utiles, ménager les « exposés » des doctrinaires (Fénéon, Aurier), bref, donner à cette histoire de six ou sept ans un rythme dramatique accentué, par où le nouveau livre donne infiniment plus que le précédent l'impression d'un montage et d'un scénario. Le début et la fin suffisent à le révéler. L'ouvrage commence par l'entrée en scène de Van Gogh : « *Je serai au Louvre à partir de midi, plus tôt, si tu veux ». C'est par ces mots écrits vers la fin de février 1886, que Vincent Van Gogh informait son frère Théo qu'il avait brusquement quitté Auvers pour Paris.* » Cette rencontre au Salon Carré, qui permet un brillant « tour d'horizon » sur le Paris artistique et littéraire de 1886, est comme le premier tableau de la pièce. La dernière image sera une sorte de « travelling » qui, après l'épisode fameux de 1891-1892 (l'amour de Tahura, « Noa-Noa », les visions « magiques »...) et les déceptions finales, ramène en août 1893 Gauguin de Tahiti

à Marseille. « Climax » et « anti-climax » se répondent : au centre des neuf grands chapitres, l'épisode crucial qu'est la tentation d'évasion commune de Vincent et de Gauguin à Arles, en 1888, est minutieusement décrit sous le titre : *Tragedy in Arles*. C'est le chef-d'œuvre du reportage rétrospectif.

Le style « cinématographique » de l'ouvrage, son allure de roman à plusieurs dimensions, et même un côté « Moby Dick » — poursuite de l'absolu —, impliqué dans les événements qu'il rapporte, sont beaucoup plus manifestes ici que dans l'« Histoire de l'impressionnisme ». Mais il ne faudrait pas en conclure que John Rewald se permette aucune des incongruités qui sont de mise dans les films américains (où Vertès prête sa main à Toulouse-Lautrec), ou même ait cédé un seul instant à ces entraînements mélodramatiques qui gâtent les « vies romancées » dont Vincent, Gauguin, Cézanne, sont devenus depuis peu les héros et les victimes. La conscience professionnelle de l'auteur est trop élevée pour laisser place aux morceaux de bravoure et aux effets dont même des historiens récents — aux prises avec ces tempéraments exaltés qui s'expriment d'abondance, et souvent avec une force admirable — n'ont pas toujours su se garder. J. Rewald rapporte, par exemple, avec une calme précision et un jugement sûr les rapports de Bernard et de Gauguin en 1888, qui ont donné lieu à des discussions si inutilement passionnées sur la priorité du jeune Lillois ou de son aîné : « *in sharp contrast to Gauguin's somewhat inarticulated mind was Bernard's facility in the formulation of explanations and theories... It took his (*Gauguin's*) meeting with Emile Bernard to put some kind of order, although as yet a rather obscure one, into his mind* » (p. 195-196). Le ton légèrement méprisant ne s'imposait peut-être pas, mais la confrontation des lettres et des œuvres confirme l'interprétation de l'action réciproque, et ce n'est finalement pas Gauguin qui y perd.

Comme dans l'« Histoire de l'impressionnisme », J. Rewald a truffé son découpage des textes — ici, avant tout, les inépuisables lettres de Van Gogh, celles de Gauguin et de Bernard — de nombreux inédits, lettres de Théo van Gogh à Pissarro, lettres de Gauguin à Schuffenecker, d'Aurier à sa mère, de Bernard à Aurier... qu'il a dus à la confiance et à l'amitié des héritiers. Il utilise aussi, bien entendu, les textes dont on lui doit déjà la connaissance : *Journal* de Signac (G.B.A., 1949), les notes de Redon sur l'article d'Aurier (id. 1956). On regrettera seulement que toutes ces pièces soient publiées dans la traduction anglaise, où les phrases familières prennent un aspect laborieux et cocasse, sans que le texte original soit donné en note. — Il n'est pas moins précieux de trouver (p. 311, note 14) le catalogue de l'exposition fameuse du café Volpini en mai 1889 et toute une documentation biographique et bibliographique qui fait de ce livre une sorte de recueil des « Archives du Post-Impressionnisme ».

C'est à ce titre qu'il est d'avance un manuel indispensable. Les problèmes les plus saisissants fusent de toutes parts, mais le propos de l'historien n'est pas de les faire surgir ; il se garde de les « mettre à feu », comme disent les Italiens, et se maintient en deçà de toute confrontation « esthétique ». Il en résulte, pour cette période où l'effort des théoriciens, bons ou mauvais, confus ou éclairants, a été exceptionnel, une sorte d'ambiguïté perpétuelle entre la vérité et l'illusion. Chacun des peintres qui sont ici mis en vedette, Gauguin, Van Gogh, Seurat, Bernard, Redon, et Moreau lui-même, ne cesse d'affirmer ses ambitions, de déclarer ses rêves. Le commentaire les suit, et l'on sent bien souvent qu'il s'engage trop loin avec eux. Pour s'en tenir à Seurat, par exemple, Meyer Schapiro a bien montré que son parti pris scientifique — guidé par Charles Henry, célébré par Fénéon — était parfaitement illusoire. La théorie physico-picturale du cercle chromatique et de la fusion optique est des plus trompeuses. On peut attacher au moins autant d'importance à la régression archaïsante qui tourmentait le peintre de « la Grande Jatte ». R. Longhi (« Paragone », 1950) et Kenneth Clark (1949), ont relevé le fait qu'une copie des fresques d'Arezzo, exécutée par Loyeux à la demande de Charles Blanc, pouvait se voir, au temps de Seurat, à l'Ecole des Beaux-Arts. Mais c'est là, proprement, une « autre » histoire...

La documentation (en noir et en couleurs) est d'une extrême abondance, comme dans l'édition américaine de l'« impressionnisme ». Elle comprend des œuvres des comparses, Anquetin, Laval, Dubois-Pillet, ... qu'on est souvent bien en peine de retrouver. Les ouvrages des collections américaines y dominent, avec un nombre important de dessins (Pissarro, Van Gogh, Seurat...), comme il convient pour une période théoricienne et novatrice. Il s'y ajoute quelques confrontations de la photographie (Alyscamps, Asile de Saint-Rémy...) et du tableau, de la sculpture (buste de Meyer de Haan par Gauguin, bois peint de Gauguin...) et du tableau correspondant. La section d'illustration concernant Van Gogh et Gauguin — qui n'est pas de tout repos (comme l'auteur l'a souligné dans son article : *Modern fakes of modern pictures*, « Art News », mars 1953) — semble particulièrement sûre et attachante.

André Chastel.

John Rewald : « Post-Impressionism ». In 4°, 612 p., 489 rep. dont 47 coul. New York. 6000 francs.

BIBLE, ART ET ARCHÉOLOGIE

« Voulez-vous faire vendre un livre, faire lire une revue ? Collez-leur une étiquette biblique. Tout ce qui tient à la Bible, à commencer par la Bible elle-même, se vend comme des petits pains. » *Ces remarques rapportées récemment par M. Pierre Bonnard* (La Gazette littéraire, *22/23 décembre 1956) et attribuées par lui à un « Français très informé » témoignent d'un état de fait dont on ne saurait douter. Dans une production abondante que les éditeurs nous livrent* « par pleins camions » *— cette fois, c'est Jean Prasteau qui parle — il n'est pas étonnant qu'il y ait* « du bon et du moins bon ».

Commençons par le premier, c'est-à-dire par « le bon »... Dans l'ouvrage « La Bible dans l'Art[1] », *M. Marcel Brion réunit 250 illustrations, toutes inspirées par l'Ancien Testament. Et tout d'abord, il les introduit (pp. 5-21), en rappelant que le peuple d'Israël, de par sa Loi, avait renoncé à l'Image en faveur de la Parole. Cette Loi était formelle. Rappelons-en ici le texte essentiel : « Tu ne te feras aucune image taillée, ni aucune représentation des choses qui sont en haut dans les cieux, en bas sur la terre et dans les eaux plus basses que la terre* (Exode 20 : 4). *Aucune échappatoire n'était possible et pourtant il y en eut. Marcel Brion cite les « œuvres figurées du judaïsme tardif, dans la synagogue de Doura-Europos », représentations qui sont du IIIe siècle ap. J.-C. C'est bien vrai, mais la transgression remontait bien plus loin, au temps même de Salomon, dont le Temple, à Jérusalem, était ornementé de chérubins, palmettes, guirlandes, où l'arche, c'est-à-dire le trône même de Jahvé, était placée sous la protection des ailes de chérubins immenses. Ne parlons pas de la « mer d'airain » reposant sur douze taureaux, des bassins décorés d'animaux symboliques. Il n'y a qu'à relire les chapitres du Ier Livre des* Rois, *qui ne voilent rien de cette figuration hétérodoxe, on en conviendra.*

Les chrétiens n'étaient pas tenus à la moindre réserve et le deuxième commandement ne les préoccupa jamais, en tout cas jusqu'à la Réforme qui marque à cet égard un retour au rigorisme le plus strict. La Bible fournit aux artistes (peintres, mosaïstes, sculpteurs) des thèmes innombrables et le « Livre sans images » est devenu grâce à eux « le livre le plus riche d'images qu'il y ait ».

Il convient pourtant de se demander pourquoi, dans l'Ancien Testament, les livres prophétiques, les Psaumes, le Cantique, n'ont à peu près jamais été abordés par les peintres et les sculpteurs. Marcel Brion l'explique ainsi : « La matérialité des images poétiques décourage d'avance toute tentative d'équivalence plastique, puisqu'elle possède la luxuriance somptueuse de la lyrique orientale en même temps que cet éclat ardent de la spiritualité qui transfigure la chair ». Nous hésitons à rendre compte ainsi de cette abstention, pensant à une explication beaucoup plus simple. Nous remarquons en effet que, dans l'Ancien Testament, la Genèse *a été par excellence le livre inspirateur, de la Création au sacrifice d'Abraham. Le Paradis, Adam et Eve, l'arche de Noé, la Tour de Babel, Isaac conduit au bûcher, voilà les épisodes auxquels l'on revient sans cesse et pourquoi, sinon que, conformément aux principes de l'exégèse typologique, mise en honneur dès les premiers Pères de l'Eglise, ces événements et ces personnages préfiguraient les événements et les personnages de la Nouvelle Alliance. Celle-ci avait été fixée dans tout son déroulement dès avant Abraham. Dès lors tout ce qui avait, dans l'histoire d'Israël, suivi le patriarche n'avait plus qu'une importance mineure. L'art chrétien, cette prédication en images, devait par conséquent se fixer sur l'essentiel ; et l'essentiel, pour elle, s'était produit aux* premiers temps de l'humanité.

M. Brion a bien raison de dire que le traitement plastique des épisodes de l'A. T. réclamait, pour être suffisamment évocateur, « la savoureuse naïveté des mosaïstes de San Marco de Venise, des miniaturistes rhénans, ou encore des primitifs franconiens et flamands ». Nous y ajouterions volontiers les « tailleurs d'ymaiges » d'Autun, de Notre-Dame du Port à Clermont, de St-Nectaire et de combien d'autres anonymes, dont les chapiteaux historiés demeurent l'illustration la plus « savoureuse » qu'on aura jamais fournie de ces pages qui sont bien loin d'être épuisées. Une toute petite chicane en

Tous ces oiseaux ont été publiés dans



Les six premiers lecteurs qui sauront retrouver dans quels numéros de la revue et à quelle page ont été reproduits les détails ci-dessous recevront un abonnement gratuit d'un an. Nous publierons dans notre numéro de mars la solution du trompe-l'œil du numéro 25.



terminant : Jacob ne put en tout cas pas reconnaître, parmi les anges de la fameuse échelle de Béthel, celui avec lequel il avait combattu au torrent du Yabbok (p. 17), pour une raison de chronologie pure : le songe de Jacob (Genèse : 28) *eut lieu avant le combat du Yabbok* (Genèse : 32). *Le choix des planches est excellent et la sélection était certes difficile, en face d'une telle abondance. Les notices qui commentent, en fin de volume, les illustrations sont remarquables de précision.*

Dans le même article de la Gazette littéraire *cité plus haut, Pierre Bonnard écrit encore :* « De puissants éditeurs parisiens publient à l'envi des ouvrages plus ou moins recommandables d'archéologie biblique ; ils semblent découvrir que la Bible a dit vrai ». *Il est difficile de mieux désigner deux livres,* La Bible arrachée aux sables *(le titre allemand est moins publicitaire :* Und die Bibel hat doch Recht*) de Werner-Keller*[2] *et* La Bible a dit vrai *de Sir Charles Marston*[3]. *Nous voici très gênés pour parler de ces deux ouvrages, surtout du premier, car les auteurs (l'ouvrage de Sir Charles a été complètement récrit, « adapté », par M. Patrice Boussel) y sont fort aimables à notre égard. Werner-Keller a fait à Mari une place considérable et je me suis fort délecté du chapitre V,* Abraham vivait au royaume de Mari, *y trouvant racontée l'histoire de notre expédition, mais pourtant un peu trop romancée à mon goût, c'est-à-dire pleine d'inexactitudes. Je n'ai pas à faire de réserves ici sur l'utilisation, sans autorisation, de nombreuses photographies provenant d'un de mes ouvrages et placées sous* copyright. *Cela est affaire d'éditeurs.*

M. Boussel ignore Mari (sauf une légère allusion p. 79) mais pas... mon Cahier d'archéologie biblique *nº 2,* Déluge et Arche de Noé *que l'on peut retrouver en « digest » (mon texte et mes notes adroitement entremêlés) dans son chapitre II,* Passons au Déluge. *Tout y est, documentation, argumentation, expressions, conclusions. Je ne crains pas de dire que c'est un total démarquage qui hérisserait les auteurs les moins sourcilleux et tolérant le pillage en ce qui les concerne directement. Des deux, Werner-Keller est certainement celui qui a le mieux assimilé et celui qui adopte la narration la plus cohérente : des origines à l'ère chrétienne et même au-delà, puisqu'il est parlé des fouilles de Saint-Pierre de Rome et des manuscrits de la mer Morte. Mais il faut pourtant signaler que Unger dans son* Archaeology and the Old Testament *(1954) avait déjà procédé de même, avec le fil conducteur de la chronologie et avec un découpage que Werner-Keller a repris à peu près identique. Dans l'ouvrage de P. Boussel, il y a un déséquilibre évident avec la place démesurée donnée aux fouilles de Lakish.*

Que conclure de tout cela, sinon que l'archéologie biblique passionne désormais le « grand public » et que celui-ci y a été amené le plus souvent, mais pas exclusivement, par des livres de grande vulgarisation. Dans ces productions, l'essentiel est, en gros, exact mais le détail fourmille d'erreurs. Cela tient à la rapidité avec laquelle des non-spécialistes se sont initiés, d'eux-mêmes, à l'archéologie. Céram, le chef de file, n'y a consacré que quatre ans, Werner-Keller a dû en passer cinq. Tous les deux sont d'excellents journalistes mais l'orientalisme est une science difficile et exigeante. Elle réclame des mieux doués de ses élus l'holocauste de dizaines d'années. En ce domaine comme en beaucoup d'autres, heureusement, la vitesse n'a pas encore réussi à avoir raison du temps. André Parrot.

[1] Marcel Brion : « La Bible dans l'art ». 22,5 × 31 cm. 234 p. 250 ill. 12 pl. coul. Stock, Paris. 3000 francs. — [2] Werner Keller : « La Bible arrachée au sable ». 13,5 × 21 cm. 305 p., 16 ill. Amiot-Dumont, Paris. 1380 francs. [3] Sir Charles Marston : « La Bible a dit vrai ». In 8º, 125 ill. Plon, Paris. 1200 francs.

IRAN

Les albums publiés depuis plusieurs années, sous les auspices de l'UNESCO ont pour intérêt essentiel de rendre accessibles aux amateurs des trésors jusque-là connus seulement de quelques privilégiés. Après les fresques d'Ajanta dans l'Inde, les peintures de l'Egypte ancienne, les peintures aborigènes d'Australie, les fresques médiévales de Yougoslavie et enfin les peintures des « Stavkirkes » (églises en bois) de Norvège, ce sont les anciennes miniatures persanes de la Bibliothèque impériale du Palais de Gulistan qui sont présentées dans un album intitulé « Iran ».

Disons tout de suite que ceux qui ont présidé au choix des miniatures ont dépassé les limites de l'Iran en joignant à 28 miniatures d'origine et de style purement iraniens 6 autres miniatures produites dans cette école de peinture qu'on peut appeler indo-iranienne mais qu'on désigne communément du nom d'école *moghoule*. Si les premiers organisateurs et maîtres de cette école, — Mir Sayyid 'Ali et Abd-us Samad, — sont en effet iraniens, la plus grande partie des œuvres de l'école est due à des peintres originaires des provinces du nord de l'Inde soumises au pouvoir du troisième des Grands Moghouls, le prince conquérant et organisateur Akbar.

Le choix des œuvres strictement iraniennes est particulièrement heureux : les illustrations des quatre manuscrits de l'album portant le titre charmant de « Livre du Jardin Fleuri » (Murakka Gulshan) sont remarquables. Ce livre contient une série d'images de très haute qualité artistique et sans doute une des meilleures œuvres du maître le plus important de l'art iranien, l'incomparable Behzad.

Reproduite sur une double page, cette peinture, qui porte la signature de l'artiste, date environ de 1485. Exposée à Londres en 1931 et plusieurs fois publiée, elle est donc un excellent critère pour juger de la qualité des reproductions en couleurs proposées par l'UNESCO. La miniature représente un prince se reposant, en compagnie de femmes de son harem, dans un paysage typiquement iranien.

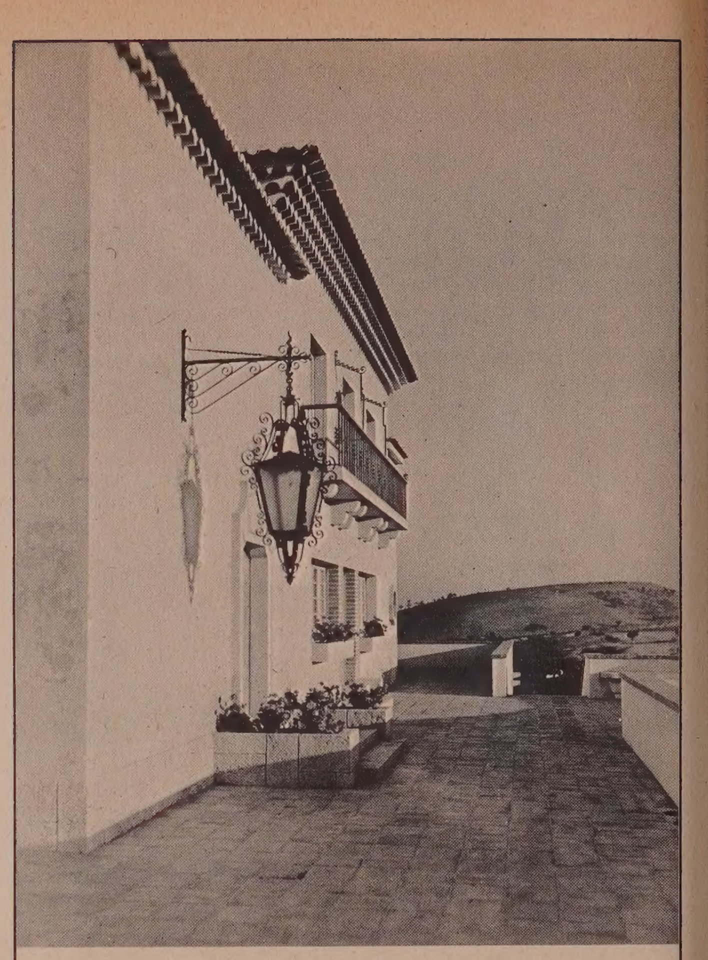
L'enchantement que suscite cette peinture est en grande partie dû au paysage qui s'étale comme un tapis du bas vers le haut de l'image, laissant en haut et à droite seulement un petit coin libre où apparaît le disque du soleil transformé en visage humain dans un ciel bleu. La reproduction est parfaite, rendant avec un maximum d'exactitude les rouges, bleus, jaunes et roses des costumes et des tapis et aussi les teintes variées des arbres et des fleurs printanières.

Les peintres iraniens qui travaillaient soit dans les ateliers de la cour, soit pour le compte de seigneurs puissants, pour des gens d'un goût et d'un raffinement extrêmes, ont conféré, à la représentation des scènes les plus banales, esprit et élégance. C'étaient entre les mécènes à qui ferait des meilleurs peintres ses serviteurs.

Fidèlement reproduites, leurs œuvres offrent aux historiens de l'art oriental un instrument qui leur permet de compléter leurs connaissances comme s'ils avaient affaire à des originaux.

La préface de l'album est due à Basil Gray, un des meilleurs spécialistes de la peinture iranienne ; l'introduction a été rédigée par André Godard. Une bibliographie de base contribue à faire de cet excellent album le point de départ d'une étude plus approfondie des merveilles de l'art iranien. *Wilhelm Staude.*

Iran, Miniatures persanes de la Bibliothèque Impériale. Collection Unesco de l'Art Mondial. 48 × 34 cm. 32 pl. coul. Publiée par la New York Graphic Society en accord avec l'Unesco. 6000 fr.



Pousada de Santiago de Cacém (Alentejo)

